GOETHE IN SEINEN BEZIEHUNGEN ZUR OPER

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät

der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität

zu Frankfurt a. M.

vorgelegt von

Karl Blechschmidt

aus Hanau a/Main

Düren-Rhld.

Spezial-Dissertations-Buchdruckerei Düren, Nideggenerstraße 161—163

1937

1. Referent: Prof. Dr. Frz. Schultz

2. Referent: Prof. Dr. J. Schwietering

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Mai 1936.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern
in Dankbarkeit gewidmet!

Inhaltsverzeichnis.

Vorwort.

I. Teil: Goethes Beziehungen zur Oper.

1. Kapitel: Die Oper zur Zeit Goethes.
2. „ Goethes Stellung zur Oper und ihren Komponisten.
3. „ Goethe über die Oper im allgemeinen.
4. „ Über die Musik.
5. „ Über das Libretto.
6. „ Über den Musiker und Sänger.
7. „ Über die opernhaften Elemente.
   a) Über die Ouvertüre.
   b) Über die Arie.
   c) Über das Rezitativ.
   d) Über den Chor.
   e) Über die melodramatische Behandlung.
   f) Über das Ballett.
   g) Über Dekoration und Maschinerie.
8. „ Goethe als Librettist.

II. Teil: Eine Untersuchung der Werke Goethes nach opernhaften Elementen.

1. Kapitel: Erwin und Elmire.
2. „ Jery und Bätely.
3. „ Claudine von Villa Bella.
4. „ Lila.
5. „ Scherz, List und Rache.
6. „ Triumph der Empfindsamkeit und Proserpina.
7. „ Die Opernfragmente.
8. „ Egmont.
9. „ Götz von Berlichingen.
10. „ Iphigenie auf Tauris.
11. „ Des Epimenides Erwachen.
12. „ Pandora.
13. „ Mahomet und Prometheus.
14. „ Faust.

Schlußwort.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552326_0006

Vorwort.

Hervorragende Forscher, wie W. v. Bock[1]), W. Bode[2]), Max Friedländer[3]), W. J. v. Wasielewski[4]) u. a. haben uns gezeigt, daß Goethe zeit seines Lebens der Musik gehuldigt und aus ihr stets neue Lebens- und Schaffenskraft geschöpft hat. Das Problem aber, welche Rolle gerade die Oper im Leben unseres Dichters gespielt hat und inwieweit sich opernhafte Elemente in seinen Werken aufweisen lassen, wurde bisher nur im weiteren Zusammenhange mit der Frage „Goethe und die Musik" berührt. Nur die Arbeiten von Adolf Aber[5]), Herm. Abert[6]), die Dissertation von R. Baetz[7]) und die Abhandlung von M. Friedländer[3]) beschäftigen sich mit diesem Problem. Daß die neue Fragestellung tatsächlich berechtigt ist, wird einleuchtend, wenn man sich H. G. Gräfs vorzügliche Zusammenstellung: „Goethe über seine Dichtungen" (Ffm. 1908) vornimmt und über die Fülle von Aussprüchen und schriftlichen Bemerkungen staunt, die sich mit der Oper beschäftigen.

Eines aber ist von vornherein festzuhalten. Die „große Oper", wie sie sich heute im Unterschiede zum Singspiele begrifflich herausgeschält hat, entstand überhaupt erst in der damaligen Zeit. Das zeigt sich auch darin, daß sich die Gattungsbegriffe Oper und Singspiel häufig überschneiden, bei Goethe und bei den bekannten Musikern seiner Zeit. Nur in Italien waren diese Begriffe bereits streng abgegrenzt. Das mußte ich im ersten Teile meiner Arbeit berücksichtigen, vor allem aber bei der bewußt statistikartigen Zusammenstellung von Goethes Anschauungen über die opernhaften Elemente. Hier soll Goethe selbst zu Wort kommen. Der zweite Teil dagegen verwendet die hier gewonnenen Einblicke, indem dort versucht wird, das „Opernhafte" aus seinen Werken herauszuschälen.

Wichtig ist hierbei die Frage, ob Goethe musikalisch war, die ich als eine Voraussetzung meiner Arbeit ansehen muß. Solange man Goethe-Forschung trieb, beschäftigte man sich mit dieser Frage. In einem Für und Wider tobte der Streit hin und her und scheint auch heute noch nicht beigelegt zu sein. Ich möchte nicht versuchen, diese Streitfrage einer Lösung näher zu bringen. „So viel Köpfe, so viel Meinungen", kann man hier mit Recht sagen, und eine kleine Zusammenstellung der mir bekannt gewordenen Urteile dürfte nicht uninteressant sein. Auf der einen Seite stehen die Verneiner. Zu ihnen gehören Karl Grunsky, [8]) der G. „eine im Grunde

---

[1]) „G. in s. Verh. zur Mus." Bl. 71.
[2]) „Die Tonkunst in Gs. Leben". Bl. 12.
[3]) „G. und die Musik". Festvortrag der G.-Gesellsch. - Jahrbuch, hg. v. H. G. Gräf. 1916. Bd. 3. S. 275 ff.
[4]) „Gs. Verh. zur Mus.", Bonn 1880.
[5]) „Die Mus. im Schauspiel", Lpz. 26.
[6]) „G. und die Mus.", Stu. 22.
[7]) „Schauspielmus. zu Gs. Faust". Ungedr. Diss. Lpz. 24.
[8]) Ztschr. f. Mus. (R. Schumann), Regensburg, 99. Jg., H. 3, März 1932, S. 185. (G.'s trag. Verh. z. Mus.).

unmusikalische Natur" nennt; R. Wulkow[9]), der Gs. Musikalität bezweifelt, weil er Beethoven und Schubert nicht erkannt habe, wobei noch die recht merkwürdige These des Verfassers zu erwähnen wäre, daß nur ein verschwindend kleiner Teil der gebildeten Menschheit tatsächlich ganz unmusikalisch sei und die Musik in ihrer künstlerischen Ausübung fast aller Menschen Herz und Sein erfreue. Auch ein Ausländer läßt sich in dieser Richtung vernehmen, Adolphe Jullien[10]), der mit Höflichkeit bedauert, daß G. so wenig musikalisch gewesen sei. Am krassesten ist das Urteil Bruno Schraders[11]) ausgefallen, der da meint: „Jedenfalls haben sich diejenigen, die nicht von der herrschenden Goethemanier befallen wurden, längst davon überzeugt, daß der „Alte von Weimar" in Bezug auf Musik ein Unterdurchschnittsmensch war."

Auf der anderen Seite stehen die Bejaher. Alfred Heuß[12]) versucht Goethes Musikalität zu verteidigen mit der Einschränkung, daß er als ausübender Musiker keine große Bedeutung hat, daß „seine Musikalität in jener inneren" lag, „die den großen Musiker ausmacht". Auch Albert Hahn[13]) nennt G. musikalisch und Otto Oster[14]) spricht von einem „in Wahrheit musikalischen Menschen, der jene wirkliche geistig wirkende Musikalität besaß, die das Selbstbildnis in seiner schöpferischen Formgewalt nach persönlichem Gesetz vollendet". F. Martell[15]) meint: „War G. auch in der Musik kein ausübender Künstler, so dürfen wir ihn dennoch in hohem Grade musikalisch nennen". Max Menger[16]) und viele andere schließlich sehen in der musikalischen Konzeption des zweiten Teiles des „Faust" einen Beweis dafür, daß in seinem Herzen die Musik heiligste Stätte hatte und bejahen damit indirekt unsere Frage. Hierher gehören auch H. J. Moser[17]), der G. „ein einzigartiges Verständnis für die Musik" zuschreibt. Dr. Maecklenburg[18]) meinte wiederum: „G. konnte in die Musik eben nur durch das Medium verstandesmäßiger und -poesievoller Vorstellung eindringen, nur in Bildern und Gleichnissen von ihr Zeugnis ablegen" und Emil Voigt[19]) spricht erst von einem Zeichen ererbter musikalischer Veranlagung, später jedoch ändert er diese Meinung: „G. besaß eine sehr schwache angeborene musikalische Begabung". Die Beispiele ließen sich nach Belieben vermehren, ohne daß ihnen eine wirklich wertvolle, wissenschaftlich haltbare Theorie zu entnehmen wäre. Nur zwei Arbeiten machen eine rühmliche Ausnahme und treffen den

---

[9]) „Das Museum" 17.3.1880, S. 173 („War G. musikalisch?").
[10]) „G. et la Musique", Paris 31.
[11]) Allg. Mus. Zeitg., 1887, Nr. 41, S. 607. („Über die Zauberflöte").
[12]) Ztschr. f. Mus., 99. Jg., H. 3, S. 188 („Wie steht's um G.'s Musikalität?").
[13]) „Die Tonkunst", Bd. 6, Nr. 32 u. Bd. 9, Nr. 13 („G.'s Verhältnis zur Musik").
[14]) Ztschr. f. Mus., 99. Jg., H. 3, S. 181 („G. und der Geist der Musik").
[15]) „Die Gegenwart", 58. Jg., Juniheft 29 („G. und die Musik").
[16]) „Der Konzertsaal", 1. Jg., H. 6. 1.3.1932 („G. und die Musik").
[17]) „Der Tag", 29.5.31 („G. im jüngsten Jahrhundert der Musik.").
[18]) „Die Musikerziehung", 9. Jg., H. 11/12, Dez. 32 („Über G.'s Musikalität.").
[19]) „Die Musik", 23. Jg., H. 5. Lpg. Febr. 31 („War G. musikalisch?").

Kern des Streites, die von H. Abert[20]) und M. Friedländer[21]). Abert schreibt S. 6: „Zunächst spielen mit Bezug auf Goethe die beiden Begriffe „musikalisch" und „unmusikalisch" noch eine viel zu große Rolle, also Begriffe, die, bei Lichte betrachtet, gar keine sind. Denn so lange es nicht gelingt, die Proteusgestalt des „musikalischen Menschen" begrifflich festzuhalten, solange jeder darunter etwas anderes versteht, solange bleibt die berühmte Frage „War G. musikalisch oder nicht?" eitel Schall und Rauch". Dem stimmt auch M. Friedländer[22]) zu, wenn er einer Beantwortung der Frage ausweicht, weil er sie „zu schwer" findet. Das ist keine Feigheit, sondern Offenheit vor sich selbst, vor der Wissenschaft und vor dem Menschen Goethe. Dieser Haltung möchte ich mich anschließen.

I. Kapitel: Die Oper zur Zeit Goethes. Eine kurze Entwicklung.

Die Geschichte der Oper bedeutet zugleich Kampf um die Vorherrschaft des Wortes oder der Musik, ein Kampf, der bis auf Richard Wagner dauerte und durch das Prinzip des musikalisch untermalten Wortes beiden, dem Musiker und dem Dichter, gerecht zu werden suchte. Waren auch Wagners Ideen bereits von Gluck und Calzabigi erkannt und z. T. verwirklicht worden, so ist ihm doch das Verdienst zuzuschreiben, hartnäckig bis zum Siege durchgekämpft zu haben. Daß sein Erfolg auch anhielt, sehen wir gerade in unserer Zeit, wo seine Werke auf den deutschen, wie auf fast allen ausländischen Bühnen aufgeführt werden. Der Kampf um die Vorherrschaft des Wortes oder der Musik, der zuweilen sehr krasse Formen annahm, spielte sich in der Zeit Goethes ab.

Die Reform, die sich um ein vernünftiges Libretto und die rechte Vereinigung von Text und Musik bemühte, ging auf der einen Seite von unseren großen Dichtern aus, deren Ideen einer neuen und besseren Oper zugewandt waren. Ich erinnere nur an Wieland, Lessing, Herder, Schiller und Goethe. Keiner von ihnen konnte sich dem Einfluß der Oper entziehen, alle hatten sie Beziehungen zu den musikalischen Meistern ihrer Zeit. Für alle aber gilt, was Rich. Wagner[23]) einmal von Schiller und Goethe gesagt hat: „Sie hatten die Musik eben im Bedürfnis, in der Ahnung". Denn der wahre Dichter schreibt aus einer musikalischen Seele heraus, weil Poesie mit Musik identisch zu setzen ist. Hier gilt, was Nietzsche[24]) einmal folgendermaßen formulierte: „Bei jener prästabilirten Harmonie, die zwischen dem vollendeten Drama und seiner Musik waltet, erreicht das Drama einen höchsten, für das Wortdrama sonst unzugänglichen Grad von Schaubarkeit. Eigentlich ist ja die Musik die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee, ein vereinzeltes Schattenbild desselben". Oper und Drama haben so enge Bindun-

---

[20]) a.a.O.
[21]) a.a.O.
[22]) a.a.O.
[23]) Brf. an Mathilde Wesendonck, Venedig, 2.3.59.
[24]) „Die Geburt der Tragödie", Nietzsches Werke, Klassiker-Ausgabe, Lpg. 1922, Bd. 1, S. 179.

gen, daß die Oper, so problematisch sie stets war, nie aus dem Blickkreis unserer großen Dichter schwinden konnte.

Die Geschichte der Oper beginnt auf italienischem Boden, wo man eine Renaissance des griechischen Dramas mit Musik forderte. Von hier aus fand sie auch ihren Weg nach Deutschland. Wir sehen, wie diese Gattung allmählich so mächtig wurde, daß das Drama zeitweilig ganz in den Hintergrund trat. Hauptsächlich in der Barockperiode machte sich die Schwäche der Oper bereits deutlich bemerkbar in der ungesunden Überbetonung der Kostümierung, Ausstattung und Maschinenkunst. Noch waren diese Stücke für die Hoftheater bestimmt, die zugleich die Tummelplätze für italienische Musiker, Sänger und französische Ballettensembles wurden. So war die Oper eine rechte Augenweide, ohne tieferen Gehalt. Der Ruf nach einer deutschen Nationaloper wurde lauter und lauter und fand schließlich seine Verwirklichung in den großen Handelsstädten, vor allem in Hamburg. Da setzte um 1750 das Singspiel ein, das bald die Bühnen für sich eroberte. Ausländische Vorbilder gaben den Anlaß zu deutschen Stücken, sodaß neben einer italienischen opera buffa und einer französischen opera comique ein deutsches Singspiel entstand. Diese Gattung war nur deshalb lebensfähig, weil mit der Entstehung der Volksbühnen das Publikum Stücke verlangte, die aus dem Leben schöpften, Ereignisse brachten, die jeder miterleben konnte. Und das erfüllten diese neuen, anspruchslosen Stücke mit ihrem natürlichen Gefühl, mit ihren leicht ins Ohr gehenden Melodien, die bald auf den Straßen gesungen wurden. Die Oper mit ihrem umständlichen Apparat, der ungeheure Summen verschlang, mußte dieser neuen Gattung schließlich eine Zeit lang weichen. Gerade um 1760/70 fand das Singspiel ein begeistertes Publikum. Goethe schreibt[25]): „Um nicht allzuweit vorwärts zu gehen, so bringe ich in Erinnerung, daß vor vierzig bis fünfzig Jahren die Oper[26]): „Der Teufel ist los" zuerst große Sensation erregte, worauf die Hillerschen Opern folgten, bei denen es gar keiner Sänger brauchte, um sie ganz leidlich vorzutragen. Die französischen kleinen Operetten „Das Milchmädchen" u.a. kamen im südlichen Deutschland zuerst auf die Bühne durch Marchand, ein Direktor, der selbst leidlich sang und sich mit Versemachen abgab. Hier hatte die Epoche der Handwerksopern ihren Anfang: die Schmiede, Böttcher, Töpfer erschienen hintereinander, die Aktion des gemeinsten Schauspiels ward durch Musik und Takt etwas veredelt; die ersten schmucklosen italienischen Opern, „Das gute Mädchen", „Robert und Kalliste", „Die eingebildeten Philosophen", schlossen sich an, und die Direktoren fanden es sehr bequem, mit sehr wenigem Aufwand von Naturell und Talent das Publikum zu unterhalten, ja zu entzücken". Gibt uns Goethe hier einmal einen musik-historischen Beitrag für die Geschichte des Singspiels seiner Zeit, so interessiert es uns andererseits festzustellen, daß er von einer „Veredelung des Schauspiels durch Musik und Takt" spricht. Neben dem Singspiel aber kämpfte die italienische opera seria, mit ihrem regelmäßigen Wechsel von Arien, Ensembles und

[25]) „Über die Nothwendigkeit, Thunlichkeit u. Schicklichkeit der Trennung des Schauspiels von der Oper", Weimar, 9.12.1808.
[26]) Oper statt Operette.

Chorsätzen, mit ihren stereotypen Stoffen und Personen, um ihren Weiterbestand, ja, sie war noch immer so stark, daß Singspiel und Nationaloper keinen festen Fuß fassen konnten, bis endlich Mozart das deutsche Singspiel zur deutschen Nationaloper erhob, und Rich. Wagner eine völlige Lösung dieser Frage gelang. Der italienische Einfluß aber versiegte nie, er besteht auch heute noch, wo die italienischen Komponisten (Verdi, Mascagni u.a.) mit ihren beliebten Werken einen großen Teil des Spielplanes einnehmen, italienische Ensembles gastieren und italienische Tenöre und Koloratursängerinnen Beifallsstürme ernten. — Neben Melo- und Monodramen sollte schließlich auch die große Oper in Gluck und Calzabigi zu ihrem Rechte kommen. Den Kampf, den Gluck vor allem gegen die Italiener auszufechten hatte, kennt man. Er erregte auch damals Goethe. So hat er zwei der wichtigsten Kunstepochen der deutschen Geistesgeschichte miterlebt: die Klassik (Gluck, Mozart, Beethoven) und die Romantik (Weber, Schubert, Mendelsohn). Er hat große und bedeutende Zeiten der Entwicklung der Oper und Operette und ihre Kämpfe mit den Ausländern mitgemacht. Aufnahmefähig für alles Bedeutende, konnte er diese Ereignisse nicht unbeachtet an sich vorübergehen lassen, sie mußten ihn zu einer Stellungnahme anregen.

2. Kapitel: **Goethes Stellung zur Oper und ihren Komponisten.**

Die Vorliebe des jungen Wolfgang für alles Theatralische kennen wir aus seiner Lebensgeschichte. Auch die Geschichte der Stadt Frankfurt a.M.[27]) zeigt uns, daß die berühmte Kaiserstadt schon damals auf dem Gebiete der Oper und Operette eine nicht geringe Rolle gespielt hat. Wandertruppen waren es, die zumeist italienische und französische Operetten, kleinere Opern und Ballette in der damals üblichen Form aufführten. Während der französischen Besatzungszeit residierte die Truppe Renaud im Junghof. Hier hatte der kleine Wolfgang bereits die Gelegenheit, leichte französische Stücke, später zumeist in deutscher Sprache, zu hören[28]). Gewiß war ihm die Erinnerung an manchen grandiosen Flugapparat und ähnliche Requisiten der technisch übersteigerten Maschinenkomödie geblieben, um einmal viel später bei seinem Faust II. Teil hervorzubrechen[29]). Hier hörte und sah er Rousseaus „Devin du Village" (1752), Monsignys[30]) „Rose et Colas" (1764) und Favarts[31]) „Anette et Lubin" (1764). Das waren Stücke nach Art der opera buffa, bei denen die Musik den Text umrahmte und Wert auf eine musterhafte Deklamation gelegt wurde. Die empfangenen Eindrücke waren so stark, daß Goethe bereits 1769 das erste Libretto zu einer kleinen italienischen Oper schrieb, „La sposa rapita", die er, wie er an seine Schwester berichtet, verbrannte[32]).

---

[27]) H. Völcker: „Die Stadt G.s"., Ffm. 32.
[28]) Dichtung und Wahrheit, Buch 3.
[29]) Otto Bacher: Gesch. d. Frankf. Oper i. 18. Jh., Ffm. 26. S. 22.
[30]) geb. 1729, gest. 1817.
[31]) geb. 1710, gest. 1792.
[32]) Lpz. 27.9.1766.

Diese Vorliebe für das Italienische bekundete er bis in sein spätes Alter.

Dann sollte er in Leipzig das deutsche Singspiel mit seinen Vertretern Hiller, Neefe, Schiebeler und Felix Weiße kennen lernen. Goethe erzählt uns in „Dichtung und Wahrheit"[33]), wie die Studenten das treue Publikum dieser Stücke bildeten. Von den Stücken Weißes aber meint er: „Zwar wollten wir seine Theaterstücke nicht durchaus für musterhaft gelten lassen, ließen uns aber doch davon hinreißen, und seine Opern, durch Hillern auf eine leichte Weise belebt, machten uns viel Vergnügen". Das war eine musikalisch sprudelnde und anregende Zeit, deren Abglanz zum Teil auf seinen ersten Singspielen liegt, wie W. Martinsen[34]) gezeigt hat.

In Straßburg ist Goethes Freundschaft mit Herder, den man den musikalischsten aller Dichter seiner Zeit genannt hat, von größter Bedeutung. Gerade er trat für eine Verbindung von Poesie und Musik ein: „Poesie und Musik gehören zusammen und haben vereint die größte Wirkung"[35]). Sein Ideal war die Oper als Gesamtkunstwerk, in dem Poesie, Musik, Dekoration usw. eins sind. Auch trat er für Hervorhebung des guten Textes ein. Über die Oper selbst schreibt er: „Darf es also keine Kunst geben, die uns mit den schönsten Träumen aufs schönste auch wachend vergnüge? Einmal in eine Welt gesetzt, in der Alles singt, Alles tanzt, entspreche auch die Welt ringsum dieser Gemüthsart; sie bezaubre"[35]).

Diese und ähnliche musikalische Ideen mögen damals auf Goethe eingewirkt und ihn zu ähnlichen Ausführungen angeregt haben. So galt ihm auch zeit seines Lebens das Urteil Herders als maßgeblich. Er schrieb am 22./23.12.1785 an Kayser: „Über Ihren zweiten Akt (von „Scherz, List und Rache") ist nur Eine Stimme, man wünscht nichts Anders und nichts Bessers. Möchten Sie hören, was Herder darüber sagt, der mir unter allen nahen Musikfreunden der wertheste und zuverlässigste ist. Er kann Ihnen mehr sagen als ich, er ist eine musikalischere Natur als ich".

Außerdem hat Goethe die Bekanntschaft des Komponisten und Tischgenossen Meyer von Lindau gemacht und mit Herder wahrscheinlich das Straßburger Theater unter Marchand besucht, wo er Stücke von Grétry, Hiller und Gluck sah[36]).

Die folgende Frankfurter Zeit hat bereits eine größere Bedeutung. Zunächst wäre einiges über Frau Aja zu sagen. Otto Bacher[37]) erzählt uns, daß sie von der Oper sehr eingenommen war, oft das Theater besuchte und sogar öffentlich für diese oder jene Gesellschaft eintrat. In den Briefen an ihren Sohn kommt sie des öfteren auf die Oper und ihre Aufführungen zu sprechen. Auch Marianne von Willemers Pflegevater und Goethes alter Freund, Senator J. v. Willemer, setzte sich für die rechte Oper ein, war gegen Ballett und gegen die Selbstherrlichkeit der optischen Scenerie[38]). Daneben aber ist das Verhältnis Goethes zu dem Of-

[33]) D. und W., II, 8.
[34]) „G.s Singspiele im Verh. zu den Weißischen Operetten". Diss. 1887.
[35]) Adrastea II, 263 ff.
[36]) Ztschr. f. Mus. 93. Jg., S. 392 ff.
[37]) a.a.O. S. 38—54.
[38]) Bacher, a.a.O. S. 99.

fenbacher Komponisten Joh. André (1741—99), das man als seine „erste Arbeitsgemeinschaft" mit einem Musiker bezeichnen kann, von größter Wichtigkeit. Goethe erzählt in „Dichtung und Wahrheit"[39]), daß Andrés beste Arbeit der „Töpfer" (1773) war, und daß er für einige Zeit bei dem Komponisten gewohnt habe. Er nennt ihn einen „Mann von angeborenem lebhaften Talente", der zwischen dem Kapellmeister und Dilletanten schwebe. Über ihre Zusammenarbeit schreibt er: „Joh. André hatte immer Musikvorrat; auch ich brachte fremdes und eigenes Neue; poetische und musikalische Blüten regneten herab"[40]).

Das war eine fruchtbare Zeit für Goethe, da er sein erstes eigenes Singspiel, „Erwin und Elmire", dichtete, das André komponierte. W. Martinsen[41]) hat gezeigt, daß diese ersten Versuche bereits Fortschritte bedeuteten, daß nämlich Goethe versuchte, die Operette ihrem Gehalte nach zu heben und zu veredeln. Dieses Freundschaftsverhältnis mit André dürfte für Goethes musikalische Anschauungen von großer Bedeutung gewesen sein, weil er hier mit dem Komponisten aufs Engste zusammenarbeitete und das Verhältnis zwischen Dichter und Musiker aus eigenem Erleben kennen lernte. Darum ist er auch des Lobes voll über seinen Offenbacher Freund[42]). Mit diesem besuchte er des öfteren Marchands Theater in Frankfurt[43]), über den er in „Dichtung und Wahrheit"[44]) berichtet: „Er mochte so viel Stimmen haben, als man damals zur Aufführung musikalischer Werke wohl allenfalls bedurfte; deshalb er denn die kleinen und größeren französischen „Opern" herüber zu bequemen bemüht war. Der Vater in der Grétryschen Oper: „Die Schöne bei dem Ungeheuer" gelang ihm besonders wohl, wo er sich in der hinter dem Flor veranstalteten Vision gar ausdrücklich zu gebärden wußte. Diese in ihrer Art wohlgelungene Oper näherte sich jedoch dem edlen Stil und war geeignet, die zartesten Gefühle zu erregen. — Dagegen hatte sich ein realistischer Dämon des Operntheaters bemächtigt; Zustands- und Handwerksopern taten sich hervor. Die Jäger, der Faßbinder, und ich weiß nicht was alles, waren vorausgegangen ...".

Hier in Frankfurt hatte er neben Grétry und Monsigny auch Glucks Opern bereits genossen. „Vor allem mußten die von Sédaine entworfenen Textbücher bleibende Eindrücke hinterlassen. Grétrys schöne Musik zu „Le Magnifique" entzückte ihn so sehr, daß er einer Arie neue Verse unterlegte"[45]).

In der nun folgenden Weimarer Zeit sollte Goethe auch die große Oper näher kennen lernen. Weimar war die Wiege der Operette und Oper, wie Ernst Pasqué[46]) gezeigt hat. Hier wurde 1773 die erste deutsche Oper, „Alceste", von Wieland-Schweitzer aufgeführt. Die bedeutendsten

---

[39]) Teil IV; 17. Buch.
[40]) D. und W. IV, 17.
[41]) a.a.O. S. 17.
[42]) Brf. an Johanna Falmer (s. F. Hiller: „G.'s mus. Leben", Köln 83, S. 10).
[43]) Bacher, a.a.O. S. 26.
[44]) T. IV, 17. Bch.
[45]) M. Friedländer, Jhb. d. G.-Ges., Bd. 3, 1916, S. 275 ff.
[46]) G.s Theaterleitung in Weimar, Lpz. 1863, S. 20.

Wandertruppen, wie die Kochsche, die Bellomosche, durch die Goethe die italienische Oper kennen lernte, die Seylersche und andere gastierten hier längere Zeit. Französische, italienische und deutsche Stücke wurden in bunter Folge aufgeführt. Große Komponisten wie Anton Schweitzer, Joh. Ferd. Kranz, Karl Eberwein, Maximilian Eberwein, Joh. Nepomuk Hummel und andere hatten hier ihre Wirkungsstätte. Weimar besaß literarische und musikalische Tradition. Die Operette nahm einen bedeutenden Platz ein. E. W. Wolf (1735—92) war Hofkapellmeister, aber das Verhältnis zwischen ihm und Goethe litt an der Eingebildetheit des Komponisten.

Trotz der Bedeutung Weimars nach außen hin waren die Bühnenverhältnisse sehr kleinstädtisch; das Orchester war unfähig, größeren Anforderungen zu genügen. So berichtet Eilenstein an Kirms am 28.7.1792, daß es nicht einmal imstande war, die Kranzschen Kompositionen zum „Groß-Cophta" aufzuführen. Aus Briefen des Kapellmeisters Wolf geht hervor, daß die Bühne in schlechter Verfassung war und daß zumeist nur alte Stücke gespielt wurden."[47]).

Von größtem Einfluß für Goethes musikalisches Denken, Fühlen und Schaffen wurde dann sein Freundschaftsverhältnis zu dem Komponisten Ph. Chr. Kayser (1755-1823), einem geborenen Frankfurter. Es bildete sich bald eine innige Interessengemeinschaft zwischen beiden. Kayser ging mit einem geradezu fanatischen Eifer daran, alles, was Goethisch war, zu komponieren, und Goethe wiederum versuchte, den Musikus der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Das war die „zweite Arbeitsgemeinschaft" des Dichters mit einem Musiker. In mündlichem und schriftlichem Verkehr wurden musikalische Gedanken und Probleme aller Art behandelt. Beredtes Zeugnis legt der Briefwechsel der beiden Männer ab. Ein großes Ziel stand vor ihren Augen, die Einführung und Ausbildung einer deutschen Nationaloper, womit sie alle Bühnen Deutschlands erobern wollten. Das war aber nach Goethe nur zu erreichen, wenn Dichter und Musiker aufs Engste zusammenarbeiteten, sich im Voraus gründlich mit der Materie auseinandersetzten, um dann auf einer gemeinsamen Grundlage harmonisch auf das Ziel hinzuarbeiten. Hier kommt auch Goethes Vorliebe für das Italienische wieder deutlich zum Ausdruck. Hingewiesen auf die italienische opera buffa, vor allem durch die Bellomosche Truppe, stand sein Sinn nur nach dieser Gattung. Allerdings beherrschte er die italienische Sprache nicht zur Genüge. So schreibt er an Charlotte von Stein am 26.I.1786: „Hätte ich nur vor zwanzig Jahren gewußt, was ich weiß. Ich hätte mir wenigstens das Italienische so zugeeignet, daß ich fürs lyrische Theater hätte arbeiten können, und ich hätte es gezwungen. Der gute Kayser dauert mich nur, daß er seine Musik an diese barbarische Sprache verschwendet...". Aus einem Brief an Knebel[48]) spricht deutlich die Abneigung gegen das deutsche lyrische Theater, weil es überall „erbärmlich" sei, und er begrüßt es, daß, „wer singen und spielen kann", sich zum Italienischen hinzieht. Daß Goethe die opera buffa nicht nur schätzte, sondern sich in dieser Gattung sogar versuchte, erfahren wir aus

[47]) Der Bär, Jahrbuch v. Breitkopf u. Härtel auf d. Jahr 1925, S. 94.
[48]) Brf. 7, 170.

einem Brief an Kayser Ende Juni 1784: „Ich bin immer für die opera buffa der Italiener gewesen und wünschte wohl, einmal mit Ihnen ein Werkchen dieser Art zu Stande zu bringen. Ich habe seit letzten Winter ein Dutzend der besten Produktionen dieser Gattung, von einer zwar mittelmäßigen Truppe gehört. Ich habe mir manches dabei gedacht und recht gewünscht, daß Sie in dieses Fach einzugehen Lust und Muth hätten". Diese Neigung fand ihren Höhepunkt, als Goethe in Italien selbst weilte. Überraschend kommt immer wieder die Abneigung gegen die opera seria zum Ausdruck. Alles erscheint ihm „lahm und langweilig"; die Ballette gefallen ihm am besten.[49]). Die große Oper ist ihm „ein Ungeheuer ohne Lebenskraft und Saft"[50]). Aber auch die opera buffa kann ihn nicht befriedigen; obwohl ihn Cimarosas[51]) Werke „trotz der großen Hitze" ins Theater locken[52]), fehlen den übrigen Aufführungen doch die erwünschte Runde und Vollkommenheit; es ist alles „Flick- und Stückwerk"[50]). Goethe aber hatte sich bereits in die neue Gattung eingelebt; er hatte die Vorteile der opera buffa erkannt, die den gesprochenen Dialog vermied, die „mit Leben, Bewegung und Empfindung gewürzt" ist, in der „alle Arten Leidenschaften ihren Schauplatz finden". Am meisten aber erfreute ihn „die Delicatesse und Grazie, womit der Componist gleichsam als ein himmlisches Wesen über der irdischen Natur des Dichters schwebt[53]). Zur Verwirklichung der neuen Erkenntnisse mußte Kayser nach Italien kommen, wo denn die Erstlingswerke „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villa Bella" nach der neuen Art umgearbeitet wurden. Neben dem Studium der Theorie vernachlässigte man auch die Theateraufführungen nicht. Am 29. Oktober 1780 spricht Goethe von einer Aufführung von Guglielmis: „Robert und Calliste"[54]). In den Jahren 1784—87 hatte er manches damals berühmte Werk kennengelernt,. worunter die der drei bedeutendsten italienischen Komponisten jener Zeit, Anfossi, Paisiello und Cimarosa den ersten Platz einnahmen und auch Goethes Beifall ernteten[55]). Am 18. und 19. August 1784 war er in Braunschweig und sah die Operntruppe des Michaele Patresi[56]). Am 28.8.84 schreibt er an Charl. v. Stein: „l'opera même me fait peu de plaisir, la composition est très belle mais il manque à l'exécution un certain ensemble qui seul peut fair du plaisir". Am 29.8. sah er „La Scuola" von Gelosi, Musik von Salieri, worüber er schreibt: „Mon coeur l'appelloit a chaque air, surtout au finales et au quintets qui sont admirables". Auf der Durchfahrt nach Italien hatte er am 4.9.86 in Regensburg eine Oper, von Jesuiten gespielt, gehört. Aus Italien berichtet er am 9.3.87 an Kayser: „Sie spielen in den Fasten hier geistliche Opern, die sich von den weltlichen in gar nichts unterscheiden, als daß keine Ballete zwischen den Akten eingeschaltet sind; übrigens aber so

[49]) Brf. an Kayser, 13.I.1787.
[50]) Brf. an Kayser, 6.2.1787.
[51]) Ital. Komp., 1749—1801.
[52]) Brf. an Kayser, 14.7.1787.
[53]) Brf. an Kayser, 28.6.84.
[54]) an Charl. v. Stein.
[55]) E. Böttcher: „G.'s Singspiele „Erwin u. Elmire" und „Claudine von Villa Bella" und die opera buffa. Marbg. 1912. S. 39.
[56]) an Charl. v. Stein.

bunt als möglich". Abgesehen davon, daß er eine ganze Reihe weiterer Aufführungen in allen Städten Italiens besuchte, beschäftigte er sich auch zu Hause mit der Oper, indem er sich Partituren besorgte und studierte, oder indem er die Operngeschichte von Stefano Arteaga: „La rivaluzioni del teatro musicale italiano", 1783, las. Wichtig ist auch das Zeugnis der Albertine v. Boguslawski[57]), die uns berichtet, daß Goethe besonders interessant über die italienischen Opern, vorzüglich über die in Italien selbst gehörten, sprach, und daß man es ihm dabei ansah, „wie sich seine Seele lebhafter bewegte bei dem Gedanken an dieses Land". Er habe dabei besonders die Art der kleinen Opern gerühmt, die improvisiert würden von jedem einzelnen, und wie denselben an geistiger Lebhaftigkeit nichts gleich käme. Ein andermal soll er gesagt haben, daß die alten italienischen Meister in ihren Opern zumeist kontrapunktische Figuren anzubringen gesucht und in ihrem Satz mehr für den Sänger als für das Orchester gesorgt hätten. Auch hätten sie sorgsam vermieden, die Stimme des Sängers durch starke Instrumentierung und besonders durch zu häufige Anwendung von Blasinstrumenten zu verdecken[58]).

So verlebten Goethe und Kayser in Italien herrliche und fruchtbare Tage, sei es inmitten der Überreste antiker Kultur, sei es des Abends im Kreise musizierender und deklamierender Freunde oder im Zauberkreise des Theaters. Die praktischen Erfolge aber waren gering. Die neu gewonnenen Stücke fanden beim Publikum wenig Beifall, weil bereits Mozart die Bühne erobert hatte. Goethe, zwar unglücklich über den eigenen Mißerfolg, erkannte Mozarts Größe an. „Die „Entführung aus dem Serail" schlug alles nieder", berichtete er damals[59]). Schon hatte er alle Lust verloren, noch einmal etwas Ähnliches zu versuchen, als ein neuer musikalischer Verehrer um seine Gunst warb, Joh. Frd. Reichardt (1752—1814). Goethe ergriff sofort die Gelegenheit, um seine Reformpläne wieder aufzunehmen. Reichardt war Hofkapellmeister am Hofe König Friedrich-Wilhelms II. Hier versuchte er, Goethes Stücke dem Publikum näher zu bringen, was ihm jedoch nicht gelang. Wichtig ist, daß Reichardt Goethe als Librettisten für eine ernste große Oper zu gewinnen suchte. Goethe entwarf auch einen Plan zu einer nordischen Heldenoper, von der er uns berichtet, daß er „in Gedanken Fingaln, Ossianen, Schwawen und einigen nordischen Heldinnen die Opernstelzen untergebunden habe"[60]). Ausgeführt wurde sie nie. Dann kam es zum Bruch zwischen den beiden Freunden, später aber versöhnten sie sich wieder. Immerhin hielt Goethe den Kapellmeister für ein „bedeutendes Talent"[61]). Er kannte dessen „Vertraute Briefe aus Paris, geschrieben in den Jahren 1802 und 1803", in denen der Musiker die Pariser Theateraufführungen nicht nur beschreibt, sondern auch kritisiert und musikalisch erläutert[62]), woraus Goethe manches gelernt haben mag.

---

[57]) Biedermann: G.s Gespräche, Lpg. 1910, Bd. III, S. 113. — 18.5.1824.
[58]) Biedermann, a.a.O., I., 142, Rom 1787.
[59]) Ital.Reise 2, Rom, Nov. 87 (Jub.-Ausg., Bd. 27, S. 158).
[60]) An Kayser, 8.11.1790 (Gräf, a.a.O., Bd. 4, S. 459).
[61]) Tag- und Jahreshefte 1795.
[62]) An Charl. v. Stein, 11.7.1804.

Im Jahre 1791 war das Hoftheater in Weimar geschaffen und Goethe zum obersten Leiter berufen worden. Da die Oper noch immer einen wichtigen Platz im Spielplan einnahm, mußte er sich auch mit ihr sehr eingehend beschäftigen, vor allem mit den dramaturgischen Aufgaben, die sie stellte. Er berichtet darüber: „Die Hauptsache aber war dieses, daß der Großherzog mir die Hände durchaus frei ließ, und ich schalten und machen konnte, wie ich wollte. Ich sah nicht auf prächtige Decorationen und glänzende Garderobe, aber ich sah auf gute Stücke. Von der Tragödie bis zur Posse war mir jedes Genre recht; aber ein Stück mußte etwas sein, um Gnade zu finden. Es mußte groß und tüchtig, heiter und graziös, aber auf alle Fälle gesund sein und einen gewissen Kern haben. Alles Krankhafte, Schwache, Weinerliche und Sentimentale, sowie alles Schreckliche, Greuelhafte und die gute Sitte Verletzende war ein für allemal ausgeschlossen; ich hätte gefürchtet, Schauspieler und Publikum damit zu verderben"[63]). Daraus geht deutlich hervor, daß Goethe sein Amt als Opernregisseur ernst nahm und nur gute Stücke auf die Bühne bringen wollte. Wir haben bereits gehört, daß in Weimar zumeist nur veraltete Stücke gespielt wurden. Das hörte mit Goethe auf. 1799 erging an Destouches auf Veranlassung Goethes der Befehl, mehr Opern einzustudieren[64]). So enthielt der Spielplan von jetzt an neben den gewöhnlichen Unterhaltungsstücken auch die großen Opern Mozarts und Glucks, die Goethe verbreiten half. Von größerer Bedeutung waren die Aufführungen des „Don Juan" zu Anfang des Jahres 1792, der „Zauberflöte", Anfang 1794, des „Figaro", des „Oberon" von Wranitzky, Hofmeisters „Telemach"[65]); Glucks „Iphigenie auf Tauris", 1800, des „Wasserträgers" von Cherubini u.a. Ein genaues Verzeichnis aller Opern, Operetten, Melo- und Monodramen, die damals über die Bretter gingen, finden wir bei Ernst Pasqué[66]) und Burkhardt[67]). Erstaunlicher Weise wurden Goethes Singspiele nur in geringem Maße aufgeführt. Außerhalb Weimars sah er im August 1792 in Frankfurt a. M. die Oper „Palmira"[68]) und im April 1803 in Dresden Mozarts „Cosi fan tutte".

Die Theaterverhältnisse in Weimar waren auch jetzt gerade nicht die besten. Die Geldmittel waren sehr oft mehr als knapp, es fehlte an einem ordentlichen Orchester und an den notwendigen maschinellen Mitteln. Darum bat Goethe einen ihm damals nahestehenden Berliner Musiker, der sein bester Freund werden sollte, Joh. Friedr. Zelter, nach Weimar zu kommen, um ihm beim Neuaufbau der musikalisch-theatralischen Verhältnisse behilflich zu sein[69]). Damit hatte Goethe einen neuen Lehrer und Berater bei allen wichtigen musikalischen Fragen gewonnen, auf dessen Urteil er sehr viel, vielleicht allzuviel gab. Daß Goethe mit dem theatralischen Zustande Weimars nicht zufrieden war, erfahren wir aus verschiedenen Briefen an seinen Duzfreund Zelter. Er fühlte sich oft von der Mu-

63) zu Eckerm., 22.3.25.
64) „Der Bär" auf das Jahr 1925, a.a.O. S. 96.
65) Tag- und Jahreshefte 1797.
66) Goethes Theaterleitung in Weimar, Lpz. 1863.
67) C. A. Burkhardt: Das Repertoire unter G.'s Leitung, Lpg. 1879.
68) Jul. Zeitler: G.-Handbuch. Stu. 1918, S. 631.
69) An Zelter, 10.3.1803.

sik abgeschnitten. Das „bischen Operette" konnte seinen Anforderungen nicht genügen[70]). „Die Oper mit ihren alten Inventarienstücken, und denen für ein kleines Theater zugestutzten und langsam producirten Neuigkeiten" konnte ihm nichts bieten. Das Kleinstadtmilieu genügte ihm nicht mehr, denn die Bewohner einer Großstadt wären glücklicher zu schätzen, so meinte er, weil sich dorthin doch so „manches bedeutende Fremde"[71]) ziehe. Eine pessimistische Stimmung ergriff ihn, er wollte sich mit der Oper, wie sie hier zusammengesetzt sei, nicht mehr abgeben, weil er glaubte, er sehe diesen musikalischen Dingen nicht auf den Grund[71]). Aber der Gedankenaustausch mit Zelter sucht einen Ausgleich dafür zu schaffen. Obwohl auch diese Zeit für seine Pläne erfolglos verlief, galt ihm Zelter als Freund und Berater viel. „Deine musikalischen Relationen", so schrieb er am 3.12.24. an diesen, „haben mir nicht weniger ganz unglaublich gedient; insofern es möglich ist, durch den Begriff die Musik zu erfassen, so hast Du es mir geleistet"[73]).

Neben Weimar wurden auch in Lauchstädt Vorstellungen gegeben, die Goethe ebenfalls leitete und wo er auch des öfteren manche Zeit zubrachte[74]). Wie stark in dieser Zeit der Einfluß der Oper war, beweist, daß Goethe den „Wasserträger" von Cherubini allein neunmal gehört hat, die „Zauberflöte" viermal, den „Figaro" viermal, die „Entführung" dreimal, den „Don Juan" zweimal, neben Rossinis „Barbier von Sevilla", Méhuls „Joseph in Aegypten", Beethovens „Fidelio" und vielen anderen[75]). Von geschichtlichen Werken las er im Jahre 1804/5 Bourdelots[76]) „Histoire de la musique et de ses effets" (1715). Daneben beschäftigte er sich vor allem mit dem Studium der großen Franzosen Lully und Rameau. Er glaubte, daß die Franzosen, „bei aller ihrer Lebhaftigkeit, mehr als andere Nationen, an herangebrachten Formen hingen". Lully galt ihm als Schöpfer des rezitativischen, deklamierenden Stils sehr viel. Neben ihm verdiente Quinault als Textdichter Lob, weil er für diese Dichtungsart geboren schien. Dagegen wäre Rameau, so meinte er, was Geist und Einsicht anbetreffe, weit unter Lully, obgleich er diesem, was den Ausdruck anbetreffe, fast vorzuziehen wäre[77]). Auch der Kampf zwischen Gluck und Piccini erfaßte ihn. Seine Meinung äußerte er in der Abhandlung über Diderot (s. unter Gluck).

Im weiteren interessiert es uns, was Goethe als Dramaturg für die Oper geleistet hat. Wichtig ist, daß unter seine Regie eine Reihe von Maßnahmen fällt, die eine Förderung der Oper betrafen, zum Beispiel die Festlegung getrennter Proben für Schauspiel und Oper. Jede Gattung sollte ihre eigenen Akteure haben. So trat er für eine Trennung von Schauspiel und Oper überhaupt ein. In seiner Schrift: „Über die Notwendigkeit,

70) An Zelter, 7.5.1807.
71) An Zelter, 3.12.12.
72) An Zelter, 27.7.07.
73) An Zelter, 3.12.24.
74) Tag- und Jahreshefte 1805/6.
75) R. Koegel: G. u. Beethoven, 1894, S. 191 ff.
76) Elise v. Keudell: G. als Benutzer der Weimarer Bibliothek, Weimar 31.
77) F. K. J. Schulz: G.s Philosophie, Hbg. 1826, Bd. 6, S. 69, 81 ff.

Thunlichkeit und Schicklichkeit der Trennung des Schauspiels von der Oper" vom Jahre 1808[78]) heißt es u.a.: „Die Oper ist ihrer Natur nach von dem Schauspiel durchaus unterschieden; in Deutschland ist die Oper nach und nach, und man möchte sagen zufällig, mit dem Schauspiel verknüpft worden.. Mit der Einführung der Sänger, durch ausgedehntere Proben und Vorbereitungen gewann die Oper allmählich das Übergewicht". Der Vorschlag, Oper und Schauspiel zu trennen, hat daher den Hauptzweck, beide Gattungen auf sich selbst zu weisen, um jede separat zu ihrer Pflicht anhalten zu können... Wollte man eine solche Scheidung — so meinte er — im Augenblicke streng machen, so würde sich finden, daß „das Schauspiel wohl ohne die Oper, die Oper aber nicht ohne das Schauspiel bestehen könnte". Da die Schauspieler für Oper und Drama dieselben waren, so sollten diese nicht nur durch die ausgedehnten Proben für die Oper in Anspruch genommen, sondern es sollte hier ein zeitlicher Ausgleich geschaffen werden. Das Ziel also war, „die Oper wieder mehr zum Gesang, das Schauspiel aber mehr zur Rezitation und Deklamation zurückzuführen, sich nach und nach alles unnöthigen Prunks und Lärms zu entäußern, wodurch dann die Anstalt nach innen und außen gewinnen und die Kasse gewiß nichts verlieren werde". — Als Organisator und Förderer trat er auch für einen besonderen Opernchor ein. Zunächst war er für die Mitwirkung von Schülerchören, wogegen aber Herder wetterte, so daß er schließlich einen eigenen Hausgesangverein gründete, der auch auf das Theater berechnet war[79]). Neue Gesangskräfte sollten eingestellt und für deren gute Ausbildung durch einen Gesangsmeister gesorgt werden, wozu er sich mit Kirms in Verbindung setzte: „Ew. Wohlgeboren ist bekannt, wie ich schon lange gewünscht habe, daß Jemand unter unseren Musikern wäre, der sich mit unseren jungen Sängern beschäftigte und ihre Waldvögleinstimmen etwas kunstmäßiger zurichtete"[80]). Das Vorhaben kam indessen nicht zustande. — Bei den Proben, die er selbst leitete, griff er gelegentlich auch aktiv ein und sang wohl manchmal eine Stelle vor, so wie er sie haben wollte. In allen diesen Fragen aber war Zelter, mit dem Goethe einen dauernden Freundschaftsbund geschlossen hatte, Mitarbeiter und Ratgeber, und wieviel Goethe auf sein Urteil hielt, wissen wir in Bezug auf Berlioz und Beethoven. In einem Briefe an den Herzog vom Jahre 1805 heißt es einmal: „Wenn die Tüchtigkeit sich aus der Welt verlöre, so könnte man sie durch ihn (Zelter) wiederherstellen". Daß umgekehrt auch Goethe auf seinen Duzfreund großen Einfluß ausgeübt hat, beweist ein Brief Zelters vom 12. Mai 1816: „Ich möchte Dich gern einmal hier haben, weil Du der einzige Mensch bist, auf dessen Urteil in der Musik ich etwas halte". Leider war auch Zelter nicht der geeignete Komponist, der Goethes Genius gleichwertig gewesen wäre.

Goethe sollten als Dramaturgen die damals üblichen Widerwärtigkeiten nicht erspart bleiben. Wir wissen, daß in jener Zeit — in Italien hatte diese Entwicklung begonnen — die Sänger und Sängerinnen die unumschränkten Machthaber waren. Ihretwegen wurden Text und Musik häufig

78) a.a.O.
79) Brf. an Zelter, 16.12.1807.
80) 27.6.1806.

zurechtgestutzt, das Publikum aber bevorzugte Paraderollen mit glänzenden Koloraturen. Der Gesang war alles, der Inhalt nichts. Das hob das Selbstbewußtsein dieser Akteure dermaßen, daß sie dem Dramaturgen und Kapellmeister gegenüber sich alles herausnehmen zu können glaubten. So stieß auch Goethe mit Karoline Jagemann ernstlich zusammen, der Sängerin und Geliebten des Fürsten, die versuchte, Einfluß auf die Theaterdirektion zu gewinnen. Im Jahre 1808 reichte infolgedessen Goethe sein Entlassungsgesuch ein. Zwar kam es noch einmal zu einem Vergleich, aber die Mißstimmung Goethes war nicht mehr zu beseitigen. Er behielt bis zum Jahre 1817 die Leitung des Theaters. In dieser Zeit ließ der Einfluß der Oper nicht nach. Gegen Ende des Jahres 1810 hatte Goethe noch einmal Gelegenheit, einen letzten Vertreter der italienischen Musik, den berühmten Sänger Brizzi aus München, in Weimar zu hören und zwar in der Oper „Achill"[81]). Da die Vorstellungen italienisch gesungen werden sollten, mußten die Sänger ihr Italienisch wieder lernen und üben, wozu eigens ein Sprachmeister eingestellt wurde[82]). Am 30.3.1811 wurde Weigels „Schweizerfamilie" aufgeführt und am 11., 16. und 27. 11. d.J. Mayrs „Ginevra, Königin von Schottland", ebenfalls mit Brizzi[83]).

Noch einmal müssen wir auf Goethes Verhältnis zu Mozart zurückkommen, den er im Jahre 1763 als Klaviervirtuosen in Frankfurt a. M. bereits bewundern durfte[84]). Goethe schätzte Mozart sehr. Am bekanntesten ist seine Bemerkung über die Komposition des Faust: „Die Musik müßte im Charakter des „Don Juan" sein; Mozart hätte den „Faust" komponieren müssen"[85]). Der Komponist blieb für ihn eine einmalige Erscheinung, „ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist"[86]). In seinen Werken fand er „eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und sobald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte"[87]). Er hatte alle bedeutenden Werke Mozarts gesehen. Die „Entführung" und die „Zauberflöte" hob er als besonders tüchtig hervor und behauptete von ihnen, daß sie „das darauf Verwendete reichlich eingebracht" hätten[88]). Er lobte an der „Entführung" die theatralischen Effekte, über den „Don Juan" sagte er: „Nur auf der Oberfläche geht es lustig zu, in der Tiefe aber waltet der Ernst, und die Musik drückt den Doppelcharakter trefflich aus"[89]). An der „Zauberflöte" hob er hervor, „daß der Autor in hohem Grade die Kunst verstanden habe, durch Kontraste zu wirken und große theatralische Effekte herbeizuführen". Wie sehr er dieses Werk schätzte, beweist allein, daß er eine Fortsetzung plante und anfing, ohne sie allerdings zu vollenden. Als Mozart starb, sah er die Aussichten für das musikalisch konzipierte Drama als erloschen an.

---

[81]) von Ferdinando Paër (1771—1839).
[82]) E. Niemeyer: Über G.s Stellung z. Tonk., Chemn. 1881, S. 15.
[83]) Tag- u. Jahresh.
[84]) D. und W. I, 4.
[85]) zu Eckerm., 12.2.29.
[86]) zu Eckerm., 14.2.31.
[87]) zu Eckerm., 11.3.28.
[88]) „Über die Notwendigkeit ... der Trennung des Schauspiels von der Oper", 1808, a.a.O.
[89]) Zeitler, a.a.O., Bd. II, S. 631.

Neben Mozart stand Beethoven, der Titan und Dämon, dessen Musik damals noch kein Verständnis beim Publikum fand. Auch das Verhältnis Goethes zu Beethoven gründet sich zum Teil auf dieses zeitliche Unverständnis und wird m.E. geklärt durch die späteren Worte Goethes in Bezug auf die Egmont-Musik: „Beethoven ist mit bewundernswertem Genie in meine Intentionen eingegangen"[90]). Oder wenn er am 19.7.1812 an Charlotte v. Stein schrieb: „Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderlich stehen muß". Besser könnte es ein Biograph von heute nicht ausdrücken. Im übrigen verweise ich auf die Arbeiten von Th. Frimmel[90]), Romain Rolland[91]) und W. Bode[92]).

Auch zu Gluck fand Goethe nie ein inniges Verhältnis. Schiller und Goethe waren große Verehrer des Meisters und bekannten offen, durch ihn viel gelernt zu haben. Goethe kannte die Gluckschen Kompositionen und ließ sich in seinen Singspielen davon leiten[93]). Auch an dem Kampf zwischen Gluck und Piccini nahm er lebhaften Anteil[94]), und Glucks Sieg bedeutete für ihn den Sieg des „Bedeutenden über den Gefälligen"[95]). 1781 schlug er Kayser vor, sich bei Gluck weiterzubilden[96]).

Auch das Verhältnis zu Karl Maria von Weber war kühl, weil Goethe die romantische Musik nicht liebte. An der „Euryanthe" rügte er „die Armut und Magerkeit der Unterlage"[97]). Dagegen äußerte er sich über den „Freischütz" viel freundlicher: „Der Gegenstand ist vielleicht der Glücklichste, den wir jemals auf dem Theater gesehen haben werden"[98]). Als der Komponist im Jahre 1812 in Weimar weilte, ließ Goethe ihn völlig unbeachtet.

Zu Spontini war er wesentlich freundlicher. Er kannte dessen Musik zur „Vestalin" und die Oper „Die Athenerinnen", deren Text er „wirklich bewundernswürdig" fand[99]). Als der Komponist im Juni 1830 und März 1831 in Weimar weilte, sprach er beide Male sehr eingehend mit Goethe über seine Opern[100]).

Es ist oft Goethe zur Last gelegt worden, daß er nur mit den mittelmäßigen Komponisten seiner Zeit Verkehr gepflegt hätte, nicht aber mit den großen: Beethoven, Weber, Gluck u.a. Was das für sein Schaffen bedeutet hätte, hatte er selbst tiefinnerlich empfunden, wenn er im Jahre 1805 an Zelter schrieb: „Ich habe nur leider nie das Glück gehabt, neben mir einen tüchtigen Tonkünstler zu besitzen, mit dem ich gemeinschaftlich gearbeitet hätte".

Im Jahre 1817 legte Goethe dann die Theaterleitung nieder. Aber sein Interesse für die Oper blieb auch weiterhin bestehen. Mit Zelter

90) Th. Frimmel: Beeth. und G., Wien 1883, S. 23.
91) G. et Beeth., Paris, 1931.
92) a.a.O.
93) Zeitler, a.a.O., Bd. 1, S. 723.
94) „Ramlaus Neffe", Cotta-Ausg., Bd. 28, S. 205 ff.
95) W. v. Bock, a.a.O., S. 35.
96) Brf. an Kayser, 10.9.81.
97) Brf. an Zelter, 15.1.26.
98) Jullien, a.a.O., S. 35.
99) Brf. an Zelter, 14.1.32.
100) G. Hempel: „G.s Werke", vollst. Ausg., Bl. 1909, 29. Teil, S. 707.

u.a. stand er noch immer in regem brieflichem Verkehr; in Aussprachen mit Eckermann erkundigte er sich nach Aufführungen, die er von jetzt an weniger häufig besuchte. Seine Klagen über den Mangel an Musik werden wieder häufiger[101]). Am 24.8.1823 schreibt er aus Eger: „Und wenn ich jetzt bedenke: alle Woche nur einmal eine Oper zu hören, wie wir sie geben (einen Don Juan..), sie in sich zu erneuern und diese Stimmung in die übrigen eines thätigen Lebens aufzunehmen; so begreift man erst was das heiße einen solchen Genuß zu entbehren, der wie alle höhern Genüsse den Menschen aus und über sich selbst, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaushebt.. Nun muß ich sehen durch einen klang- und formlosen Winter durchzukommen, vor dem mir denn doch graut". Das sind hehre und heilige Worte aus dem Munde eines Genies, dem die Musik zum Bedürfnis geworden war, wie die Speise zum täglichen Leben. Und dieser Lebens- und Freudespenderin blieb Goethe bis zum letzten Atemzuge hold, seiner geliebten Musik, die ihm so nahe und doch wieder so fern stand. Noch am 3. Juni 1830 schrieb er an Zelter: „Ich höre sie (die Musik) mit Vergnügen, Anteil und Nachdenken, liebe mir das Geschichtliche...". —

Daneben aber machte ihm manches Verdruß. Aus einem Brief an Zelter vom 6.11.1827 entnehmen wir, daß ihm eine Vorstellung der „Zauberflöte" sehr „übel bekommen" war, während er früher für dergleichen empfänglicher gewesen wäre, obgleich die Vorstellungen nicht besser waren. Und am 22.4.1828 berichtete er an seinen Duzfreund: „Neulich versuchte ich es in der Oper, die große Trommel aber hat mich von jeden ferneren Versuchen abgeschreckt". Das sind Erscheinungen des fortgeschrittenen Alters, wo sich das Ohr wie der Körper der Ruhe hingibt, überempfindlich für jedes laute Geräusch wird.

Reich aber war sein Leben an Musik, reich waren die Eindrücke, die er von der Oper und ihren Untergattungen empfangen hatte. Gut fünfzig Jahre waren seine Bestrebungen auf die Oper gerichtet; daß sie zu keinem Ergebnis führten, müssen wir sehr bedauern.

3. Kapitel: **Goethe über die Oper im allgemeinen.**

Es fällt zunächst auf, daß Goethe hinsichtlich der Oper zuerst noch am Alltäglichen und Traditionellen haftete, ehe er zu eigenen Anschauungen kam. So waren es gerade die dekorativen Mittel, die ihn anfangs anzogen, Mittel, von denen ja in jener Zeit ausgiebigst Gebrauch gemacht wurde. Im Wilhelm Meister heißt es: „Auch war es natürlich, daß mich die Oper mit ihren mannigfaltigen Veränderungen und Abenteuern mehr als alles anziehen mußte. Ich fand darin stürmische Meere, Götter, die in Wolken herabkommen, und was mich vorzüglich glücklich machte, Blitz und Donner"[102]). Dieses rein sinnliche Vergnügen konnte ihm aber in dem Augenblick nicht mehr genügen, als er bei der Oper nicht nur rein äußer-

---

[101]) An Zelter, Jena, 16.12.1817.
[102]) W. Meister, I, 13.

liche Technik, sondern auch einen künstlerischen Wert suchte. Wissen wir doch bereits, daß Goethe in Weimar gerade betonte, daß er nicht auf prächtige Dekorationen und glänzende Garderobe, sondern auf gute Stücke sah[103]). Er hatte die Mängel der zeitgenössischen Oper wohl erkannt, die vor allem darin lagen, daß man die höheren Forderungen der Poesie in der Tragödie und Komödie verkümmern ließ und alles, was nur einigermaßen die Einbildungskraft in Anspruch nahm, in die Oper verwiesen hatte[104]). Darum wandte er sich in erster Linie gegen die unglückliche Vermengung des dramatischen und opernhaften Stils[105]). Er wandte sich ferner gegen die „Unsitte", daß die meisten Stücke nur ein- oder zweimal aufgeführt würden, um dann vom Spielplan zu verschwinden. Er ging dabei von in Italien gewonnenen Eindrücken aus, wo man ein- und dieselbe Oper vier bis sechs Wochen lang jeden Abend gebe, und die großen italienischen Kinder darin keineswegs eine Änderung verlangen würden[106]). Zwei Gründe sah er dafür als maßgebend an: einmal müsse man eine mit so viel Mühe und Aufopferung zustande gekommene Oper öfters wiederholen, damit das Publikum mit ihr genügend bekannt werde und ihr Geschmack abgewinnen könne[105]); zum anderen aber müßte auch der Theaterleiter auf gute Einnahmen sehen. Darum sollte ein gutes Stück oder eine gute Oper in kurzen Zwischenpausen solange hintereinander gegeben werden, „als sie irgend zieht und das Haus füllt". So solle man auch mit älteren Stücken verfahren. „Die Sucht" — so meinte er — „immer etwas Neues haben und ein mit unsäglicher Mühe einstudiertes gutes Stück oder Oper nur einmal, höchstens zweimal sehen zu wollen, oder auch zwischen solchen Wiederholungen lange Zeiträume von sechs bis acht Wochen verstreichen zu lassen, ist ein wahrer Verderb des Theaters und ein Mißbrauch der Kräfte des ausübenden Personals, der gar nicht zu verzeihen ist[107]). Goethe stellte die reine Opernform über alle dramatischen. Mit vielen Dichtern und Musikern seiner Zeit kämpfte auch er für das Musikdrama in seiner reinsten Form, wobei der Text nicht sinnloses Beiwerk, sondern abhängiger Teil eines Ganzen ist. „So viel ist gewiß" — äußerte er Eckermann gegenüber[108]) — „daß ich eine Oper nur dann mit Freuden genießen kann, wenn das Sujet ebenso vollkommen ist wie die Musik, so daß beide miteinander gleichen Schritt geben". Als Beispiel einer vollkommenen Oper nannte er den „Wasserträger" von Cherubini, weil hier das Sujet so vollkommen sei, daß man es ohne Musik als ein bloßes Stück geben könnte und man es mit Freuden sehen würde[108]). Die Schuld einer schlechten Oper kann aber bei beiden, dem Poeten oder dem Dichter, liegen. Entweder „begreifen diese Wichtigkeit einer guten Unterlage die Komponisten nicht, oder es fehlt ihnen an sachverständigen Poeten, die ihnen mit der Bearbeitung guter Gegenstände zur Seite träten". Den großen Erfolg des „Freischütz" schrieb er darum dem guten Sujet zu[108]).

103) Zu Eckerm. 22.7.25.
104) An Brühl, 1.5.15.
105) „Über die Notwendigkeit ... der Trennung des Schauspiels von der Oper." (a.a.O.).
106) Zu Eckerm. 27.3.25.
107) Zu Eckerm. 27.3.25.
108) Zu Eckerm. 9.10.28.

Das sind unzweifelhaft Glucksche Ideen, die Goethe in sich aufgenommen hatte.

Daß Goethe zeit seines Lebens für die italienische Oper eingenommen war, habe ich bereits erwähnt. Wir müssen immerhin bedenken, daß sich die italienische Oper damals bereits in einem Stadium der Blüte, die deutsche dagegen noch in Entwicklung befand. So rühmte er einmal Zelter gegenüber, daß „die italiänische Gemeinheit noch eine gewisse Größe" habe, „die sich wie auf ein Eigenthumsrecht" gründe, während bei uns „ein schönes weibliches Wesen, ein prachtvolles Organ reicher Natur, unser edles Opernhaus, unschuldig, unbefangen mit frechen Bockstrillern, abgedroschenen Manieren, chromatischen Pfuschereyen erfüllt, das Edlere was wir wirklich haben discreditire"[109]).

So sehen wir, daß sich Goethe trefflich auf das Wesen der Oper und auf alle mit ihr zusammenhängenden Fragen verstand.

4. Kapitel: Über die Musik.

Das Hinzutreten der Musik zum Wort als Gesang oder Sprechgesang (Rezitativ) unterscheidet die Oper vom Drama. Wie nahe Goethe der Schwesterkunst stand, zeigen einige liebevolle Worte des Dichters, die ganz aus dem Herzen kommen. Gewiß, seine Anschauungen sind die in seiner Zeit vorherrschenden, aber manches hat eigenen Wert und tiefen Gehalt. „Die Musik vermag dem Gefühle alles anzunähern, was dem Begriff, selbst der Einbildungskraft fremd bleibt[110]). Sie wirkt nur gegenwärtig und unmittelbar[111]). Sie vermag Ehrfurcht und Anbetung zu erregen oder die beweglichen Sinne zu tanzendem Jubel hervorzurufen[112]). Sobald sie den ersten kräftigen Schritt thut, um nach außen zu wirken, so regt sie den uns angeborenen Rhythmus gewaltig auf, Schritt und Tanz, Gesang und Jauchzen, nach und nach verläuft sie sich im „Transoxanischen" (vulgo Janitscharenmusik) oder im Jodeln, ins Liebelocken der Vögel. Nun tritt aber eine höhere Cultur ein, die reine Cantilene schmeichelt und entzückt; nach und nach entwickelt sich der harmonische Chor und so strebt das entfaltete Ganze wieder nach seinem göttlichen Ursprung zurück"[113]). So sieht Goethe die Musik in ihrer Allgewalt, ihrer Unendlichkeit und ihrer Göttlichkeit. Er liebte das Einfache, Harmonische, dem disharmonisch Neuen stand er fremd gegenüber. Der einfache Gesang vermochte ihn vor allem zu ergreifen. Was ihm an Beethoven mißfiel, war das Dämonische, gewaltsam Aufregende. Er liebte die sehnsüchtigen Töne, die man im Adagio oder Largo hinzuziehen pflegt ebenso wie das Schnellere und Bewegtere, aber in seinen Grenzen[114]), „um sich zusammenzuraffen und zu sammeln". Dann liebte er das Aufregende, „da unsere

---

[109]) An Zelter, 16.-19.6.1827.
[110]) An Zelter, 18.1.23.
[111]) An Zelter, 28.9.21.
[112]) An Zelter, 19.10.29.
[113]) An Zelter, 17.7.27.
[114]) An Fr. v. Müller, 24.6.26 (Biedermann, a.a.O., Bd. 3, S. 276).

eigenen Gefühle, unser Nachdenken über Verlust und Mißlingen uns nur allzu oft herabzuziehen und zu überwältigen droht". Die Musik aber steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben. Sie ist eins der ersten Mittel, um auf den Menschen wunderbar zu wirken[115]). Alle Musik — so meinte er — solle heilig oder profan sein[116]). Diese Gegensätze von ernst und heiter sollten bei einer echten Musik vorhanden sein. Sie galt ihm mit Recht als etwas Angeborenes, Inneres, weshalb sich das musikalische Talent auch am frühesten zeigen könne[117]). Wer aber mit unzulänglichem Talent sich in der Musik bemüht — so hat er klar erkannt — wird freilich nie ein Meister werden, aber er wird dabei lernen, dasjenige zu erkennen und zu schätzen, was der Meister gemacht hat[118]). Auch über die Tonmalerei läßt er sich vernehmen. Er meinte, es komme darauf an, den Hörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Wort angibt. Aber Töne durch Töne zu malen: zu donnern, zu schmettern, zu plätschern und zu patschen" fand er „detestabel"[119]). Auf die Frage, was der Musiker malen dürfe, antwortete er ein andermal: „Nichts, wie er es durch die äußeren Sinne empfängt, darf er annehmen; aber Alles darf er darstellen, was er bei diesen äußeren Sinneseinwirkungen empfindet. Den Donner in Musik nachzuahmen ist keine Kunst; aber der Musiker, der das Gefühl in mir erregt, als wenn ich donnern hörte, würde sehr schätzbar sein. So haben wir im Gegensatz für vollkommene Ruhe, für Schweigen, ja für Negation entschiedenen Ausdruck, wovon mir vollkommene Beispiele zur Hand sind. Ich wiederhole: das Innere in Stimmung zu setzen, ohne die gemeinen äußeren Mittel zu brauchen, ist der Musik großes und edles Vorrecht"[120]). Streng schied er zwischen einer italienischen und deutschen Musik. Während der Italiener mehr Wert auf die liebliche und gefällige Melodie und auf Zusammenklang, die Harmonie, legen und die Kehle des Sängers zu Rate ziehen wird, ohne aber dem Text genug getan zu haben, hat die deutsche Musik mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen zu führen, mit ihm zu wetteifern hält sie für ihre Pflicht. „Seltsame Harmonien, unterbrochene Melodien, gewaltsame Abweichungen und Übergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken"[121]). Eine Vereinigung der beiden Richtungen, wie sie damals in Gluck und Piccini zum Ausdruck kamen, hielt Goethe für möglich, ja vielleicht für notwendig.

Wie ernst Goethe die Ausübung der musikalischen Kunst nahm, beweist z.B. eine Auslassung über das Wort „Composition", das er als ein nieder-

---

115) Zu Eckerm., 8.3.31.
116) Maximen und Reflexionen: „Betrachtungen aus den Wanderjahren"; Petsch Festausgabe, Bd. 14, S. 300.
117) Zu Eckerm., 14.2.32.
118) Zu Eckerm., 12.4.29.
119) Zu Zelter, 2.5.20.
120) Zu Adalbert Schoepke, 16.2.1818.
121) Anmerkungen über „Rameau's Neffe", Sophienausgabe, Bd. 45, S. 181 ff.

trächtiges Wort bezeichnete, weil es ihm vorkomme, als ob ein Stück wie ein „Kuchen aus Eiern, Mehl und Zucker zusammengerührt" würde, wogegen es doch eine geistige Schöpfung wäre, aus einem Guß, von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkühr verführe, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hätte, sodaß er ausführen müßte, was jener gebiete[122]).

Schließlich mögen noch einige Aphorismen dieses Kapitel abrunden. „Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, ja vielmehr je älter sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt sie". „Deshalb haben wir unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleich gebahnte Wege nach allen Seiten"[123]). — „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt"[123]). — „Wer Musik nicht liebt, verdient nicht, ein Mensch genannt zu werden, wer sie liebt, ist erst ein halber, wer sie aber treibt, ist ein ganzer Mensch"[124]).

5. Kapitel: **Über das Libretto.**

Die Grundlage für eine gute Oper ist ein gutes Libretto. Goethe prüfte bei einem Stück auch zunächst den Text und beurteilte danach das Ganze. So stellte er bei einer Kritik der großen Oper „Ginevra"[125]) fest, daß sich hier die alte Lehre bewahrheite, daß ein verfehlter Text der Musik und Darstellung insgeheim den Untergang vorbereite. Wenn aber der Text nun einmal schlecht sei, so sei damit für den Musiker noch nicht unmöglich geworden, dennoch einige Lorbeeren zu ernten. Auf der anderen Seite aber kann ein Komponist, wenn auch das Textbuch sich in „völlige Nullität" auflöst, doch etwas Rechtes daraus machen, ja teilweise sogar entzücken, wie Spohrs Oper „Faust" zeige[126]). Das gelte auch für den „Vampyr", bei dem das Sujet „detestabel" sei, aber in einer künstlichen Folge, wobei sich der Musikus noch Beifall erwerben könne[127]). Dagegen warf er Karl Maria v. Weber vor, daß er seine „Euryanthe" komponiert habe, obwohl er hätte sehen müssen, daß der Stoff zu schlecht war, woraus sich nichts machen lasse. „Diese Einsicht" — so meinte er — „dürfen wir bei jedem Komponisten als zu seiner Kunst gehörig voraussetzen"[128]). Natürlich kommt es auch auf den Gegenstand an, den sich der Dichter zur Bearbeitung vornimmt. So rühmte er am Texte des „Judas Maccabäus" die „große Einsicht in das theatralisch Wirksame, glückliche erneute Benutzung sol-

[122]) Zu Eckerm., 20.6.31.
[123]) Maximen und Reflexionen: „Betrachtungen aus den Wanderjahren", Petsch, a.a.O., Bd. 14, S. 300.
[124]) Zu J. Pleyer, 7.8.1828 (Biedermann, Gespr. Bd. 2, S. 594).
[125]) von Simon Mayr.
[126]) An Zelter, 16.12.29.
[127]) das. 24.4.31.
[128]) Zu Eckerm., 20.4.1825.

cher Situationen, denen man niemals ausweicht, mitten im Strome einer theils feierlichen, theils leidenschaftlichen Bewegung recht hübsche Ruhepunkte, wo sich gemütlicher Gesang ergehen kann, brausende, gut gruppierte und bewegte Finales"[129]). Und in einer Abhandlung über Spontinis „Athenerinnen" rühmte er den Gegenstand aus der heroischen Griechenzeit als sehr glücklich, weil die Vorteile eines solchen Sujets sehr groß seien. Sie bieten bedeutende Zustände dar, edle, große Bildung, noch nahe an der Natur, sowie eine grenzenlose Mythologie zu dichterischer Ausbildung. Der Dichter aber habe die Fabel zugleich „mit allem Schmuck der neuern Zeitgesinnungen und theatralischen Erfordernissen begleitet und ausgeführt, und doch immer auf einem hohen poetischen Standpunkte gehalten". Das Textbuch besitze Mannigfaltigkeit zu Leidenschaften, herrliche Lokalitäten, pomphafte Umzüge, bewegte Vorkommenheiten und alle theatralischen Herrlichkeiten auf das Einsichtigste. Darum ist es ein Haupterfordernis, daß der Dichter, der für das Theater schreiben will, Kenntnis von der Bühne habe, damit er die Mittel erwäge, die ihm zu Gebote stehen, und er überhaupt wisse, was zu tun und zu lassen sei[130]).

Welches sind nun die Unterschiede eines Librettos von einem Drama? Das Libretto darf nicht zu lang und nicht zu ausführlich sein, weil ja noch die Arbeit des Komponisten hinzutreten soll, der für das bessere Verstehen der Handlung, für die Zeichnung der Charaktere und für das Verständnis alles Übersinnlichen zu sorgen hat. Goethe bringt hier einen sehr guten Vergleich an. Der Dichter solle nämlich seine Umrisse auf ein „weitläufig gewobenes Zeug aufreißen, damit der Musicus vollkommen Raum habe reine Stickerey mit großer Freyheit und mit starken oder feinen Fäden, wie es ihm gut dünkt, auszuführen. Der Operntext soll ein Carton sein, kein fertiges Bild"[131]). Ferner dürfe man den singenden Personen keine zu starken Bewegungen zumuten. Der Sänger brauche physisch mehr Ruhe. „Zu laufen, zu springen, zu gesticulieren, sich zu balgen und zu singen", so etwas gehe wohl in einem Finale, aber durchaus sei es zu toll[132]). Das Libretto soll auch immer den äußeren Sinn beschäftigen und zugleich den inneren anregen, der vom Zuschauer verlangt, daß er jeden Augenblick schaue, merke und deute[133]). Hierin wären die Italiener Vorbild. Sie hätten die größten Effekte mit einzelnen Situationen gemacht, die nur so zur Not am allgemeinen Faden des Plans hängen. Auch gelange man nicht vom Fleck, weil das Ganze nicht interessiere, weil einem an jedem besonderen Platze wohl werde[134]). Als Vorbild eines guten Librettisten stellte er Cimarosa[135]) hin, z.B. in der Operette „Die bestrafte Eifersucht". Der Text zeige deutlich, wie sich das Alberne und Absurde mit der höchsten ästhetischen Herrlichkeit der Musik glücklich verbinden lasse und zwar allein durch den Humor, der eine Art von Poesie sei und

---

[129]) Zu Zelter, 28.6.31.
[130]) Zu Eckermann, 20.4.1825.
[131]) An Zelter, 19.5.12.
[132]) An Kayser, 13.1.86.
[133]) An Zelter, 17.4.15.
[134]) An Kayser, Febr. 1786.
[135]) Geb. 1749, gest. 1801.

uns über den Gegenstand erhebe. Der Deutsche habe dafür selten Sinn, weil ihn seine Philisterhaftigkeit jede Albernheit nur estimieren läßt, die einen Schein von Empfindung oder Menschenverstand vor sich trägt[136]). Daneben hob Goethe auch die Kunst des Metastasio hervor, der es verstanden habe, für Rührung zu sorgen, weder allzu große Pracht noch Dekoration anzuwenden, nicht mehr als sechs Personen auftreten zu lassen, Chöre zu verwenden usw.[137]). Überhaupt seien die italienischen Texte leicht und heiter und stellten nicht mehr Forderungen an den Komponisten und Sänger, als in wie weit beide sich hinzugeben Lust hätten. Ferner kommt es darauf an, daß der Dichter für genügend Kontraste sorgt, wozu er auch manches unversehens einführen darf. Um das Ideal eines Gesamtkunstwerkes zu erreichen, hielt er es für notwendig, daß Dichter und Komponist von Anfang an aufs Engste zusammenarbeiteten. So soll der Dichter, bevor er an seine Arbeit herangeht, sich mit dem Musiker über die Anlage des Stückes bis ins Einzelne besprechen, denn „in einem Modell könne man noch rücken und drücken, wenn der Stein zugehauen ist, nicht Hand und Fuß mehr wenden"[138]). Eine gute Musik und ein guter Text gehören zusammen. Es geht nicht an, daß „die Ohren den anmutigsten Tönen lauschen, während der gewaltigste Sinn, das Auge, von den absurdesten Gegenständen geplagt wird[139]). Dabei muß sich der Dichter dem Musiker unterwerfen. Er vergleicht einmal das poetische Werk mit einem Sohn oder Zögling, den der Dichter gleichsam einem neuen Herrn, dem Komponisten, übergibt. Es fragt sich dann nicht mehr, was Vater oder Lehrer aus dem Knaben machen wollen, sondern wozu ihn sein Gebieter bilden will. Glücklich, wenn er das Handwerk besser versteht als der erste Erzieher[140]). Goethe geht dabei von der Erkenntnis aus, daß der Text einer Oper zu den Dichtungsarten gehört, welche sehr schwer zu beurteilen seien, weil man sie nicht als selbständige Kunstwerke ansehen dürfe. Man habe sie in Bezug auf die Musik, den Komponisten, die Bühne und das Publikum zu betrachten, ja sogar auf kurz vorher gegebene und andere bekannte Opern Rücksicht zu nehmen[141]).

Im allgemeinen haben wir es hier mit Ansichten zu tun, die vielleicht durch das Studium von Arteagas' Werk[142]) beeinflußt sind, der von einem guten Operntext verlangt, daß die Handlung des musikalischen Dramas geschwind fortschreiten müsse, daß der Dichter sich nicht „in Weitläufigkeiten" verliere; der ferner einen geschwinden Übergang von Situation zu Situation, eine gänzliche Verbannung unnützer Umstände, eine künstlich miteinander verbundene Reihe lebhafter und leidenschaftlicher Auftritte verlangt[143]), Vorschriften, die wir in ähnlicher Form auch bei Goethe finden.

---

136) An Schiller, 31.1.98.
137) An Kayser, 28.2.86.
138) An Kayser, 23.1.86.
139) Zu Eckerm., 7.10.28.
140) F. Hiller: „G.'s musik. Leben", Köln, S. 27.
141) Brf. an Fürst Lobkowitz, 7.10.1812.
142) s. S. 10 ds. Arbeit.
143) Böttcher, a.a.O., S. 62. — s. G. an Kaiser, 13.1.87 und 6.2.87; ferner 5. Bd. des Weim. Jahrbchs. von Goetz.

6. Kapitel: Über den Musiker und Sänger.

Diese „Musensöhne" galten von jeher als ein „besonderes Völkchen". Das hat auch Goethe des öfteren am eigenen Leibe verspüren müssen. Denken wir nur an seinen Zusammenstoß mit Caroline Jagemann oder an die Episode bei einer Aufführung von „Epimenides Erwachen", gegen die sich die Weimarer Orchestermusiker auflehnten, worauf Goethe eine „Commissionsschrift"[144]) aufsetzte, in der er von einer gewissen „Roheit" spricht, die in das Orchester einziehe und von Dünkel und Gemeinheit, die die Grundlagen solchen Auftretens seien. Er verlangte eine Maßregelung, damit es in Zukunft nicht von solchen „sinnlosen" Menschen ababhänge, daß ein mit so „vielem Bedacht, Sorgfalt, Mühe und Kosten zu Stande gebrachtes Werk" verschrien oder dessen Wiederholung verhindert würde. Im übrigen aber findet er auch gegen sie recht freundliche Worte. Er beneidet sie, weil sie vor allen Künsten voraus hätten, daß „ein allgemeiner, allgemein angenommener Grund" vorhanden sei, sowohl im Ganzen als im Einzelnen, und daß also jeder eine Partitur schreiben könne, in vollkommener Gewißheit vorgetragen zu werden, sie sei wie sie sei". So schreibt er an Zelter am 28. Juni 1831: „Ihr habt Euer Feld, Eure Gesetze, Eure symbolische Sprache, die jeder verstehen muß. Jeder Einzelne und wenn er das Werk seines Todfeindes aufführte, mag an dieser Stelle das Geforderte thun. Es gibt keine Kunst, kaum ein Handwerk, das dergleichen von sich rühmen kann. Ihr dürft ohne Pedanterie auf das Älteste halten, Ihr könnt ohne Ketzerey und Hinderniß Euch an dem Neusten ergötzen, und wenn Euch das Individuum in Eurem Kreise etwas Wunderliches und Seltsames hervorbringt, so muß es doch zuletzt mit dem All des Orchesters wieder zusammentreffen". Weiterhin hat der Komponist den großen Vorteil, daß er seine Wünsche und Absichten mit tausend Worten und Zeichen in die Partitur einschließen und sie jedem Kunstausübenden verständlich machen kann[145]). Daß der Komponist nur gute Texte vertonen soll, haben wir bereits gehört. Auch muß er seine Musik so wählen, daß sie das Gedicht zugleich begleitet, trägt, hebt und fördert[146]). Er kann überhaupt alles, das Höchste und Tiefste kann, darf und muß er verbinden[147]). Der Opernkomponist darf nie einseitig sein, sondern vielgestaltend; es darf ihm nicht an Einsicht der Poesie fehlen, damit er das Schlechte vom Guten unterscheiden kann und seine Kunst nicht an etwas Unzulänglichem verschwendet[148]). Seine Hauptaufgabe ist, den Hörer in die nötige Stimmung zu versetzen, welche das Gedicht angibt, damit sich dann in der Einbildungskraft des Hörers die Gestalten nach Anlaß des Textes wiederbilden können[149]).

Im Orchester lobte Goethe besonders die harmonische Zusammenarbeit, das Hintanstellen der einzelnen Persönlichkeit. Der einzelne Musi-

---

144) Gräf, a.a.O., T. 2, Bd. 1; S. 405.
145) Aufsatz über das deutsche Theater, 1815. (Jub.-Ausg., Bd. 37, S. 58).
146) An Zelter, 17.4.15.
147) An Kayser, 23.1.86.
148) Zu Eckermann, 20.4.1825.
149) An Zelter, 2.5.20.

ker diene hier, wie jedes Glied am Körper, dem Wohle des Gesamten. Sie stimmen ihre Instrumente genau überein, halten Takt, drücken Stärke und Schwäche des Tones richtig aus und keinem fällt es ein, „sich beim Solo eines anderen durch ein vorlautes Akkompagnieren Ehre zu machen". So sucht jeder im Geiste des Komponisten zu spielen und jeder das, was ihm aufgetragen ist, es mag viel oder wenig sein, gut auszudrücken. Das alles stärkt das Vertrauen des Kapellmeisters, er kann sich auf seine Untergebenen verlassen, weil jeder sich seines Mißgriffs, der das äußere Ohr beleidigt, schämen muß[150]). In einem Briefe an Kayser vom 22.12.1885 heißt es: „Die Musici gelten bei mir am wenigsten. Es ist nichts beschränkter als ein mittelmäßiger Artiste, besonders ein Musiker, der nur ausführen sollte und verführt wird, selbst zu komponieren. Doch sind sie das nächste Publikum und nicht zu verachten". Solche Stimmungsumschläge sind oftmals durch kleine Widerwärtigkeiten bedingt, die nicht so ernst genommen sein wollen. Über die italienischen Orchester ist er natürlich wieder des Lobes voll, weil sie nie die Stimmen der Sänger übertönen[151]). Dazu kommt, daß der Kapellmeister in Italien die Kapelle vor sich hatte, was Goethe als großen Vorteil gegenüber den Weimarer Verhältnissen empfand, wo er das Orchester hinter sich hatte.

Schließlich aber gehören zu einer vollkommenen Vorstellung auch vollkommene Darsteller, was Goethe einmal in Bezug auf Iffland betonte, der durch eine glänzende Darstellung das ganze Stück belebt und gehoben hätte[152]). Von den Sängern verlangte er besonders, daß sie weniger Wert auf die „Schönheit" ihres Singorganes, als vielmehr auf die jedesmalige, an gehöriger Stelle angebrachte „Betonung" legen sollten, wodurch erst ein Lied seine volle Wirkung tue[153]).

Komponist, ausführendes Orchester und Sänger waren Goethes Mitarbeiter und verdienten daher seine besondere Aufmerksamkeit.

7. Kapitel: **Über die opernhaften Elemente.**

Betrachten wir nun Goethes Meinung über die einzelnen Elemente, die eine Oper ausmachen.

Goethe hatte die Bedeutung der Ouvertüre wohl erkannt und sie einmal im Hinblick auf die „Proserpina" kurz umrissen. „Die Symphonie" — so schrieb er — „öffnet eben diesen weiten musikalischen Raum (den er mit einem See vergleicht, worauf jener künstlerisch ausgeschmückte Nachen, die Poesie, getragen wird), und die nahen und fernen Begränzungen desselben sind lieblich ahnungsvoll ausgeschmückt"[154]).

Die Arie ist die Glanznummer des Sängers oder der Sängerin. Der Text wird vom Komponisten in den Bannkreis der Musik gezogen; ihr Inhalt

---

150) Wilh. Meisters Lehrjahre, IV, 2.
151) Zu Eckerm., 28.5.30.
152) An Zelter, 15.1.13.
153) Gespr. mit Tomaschek, 6.8.1822 (Biedermann, a.a.O., Bd. 2, S. 591).
154) Aufsatz G.'s im „Morgenblatt", 8.6.1815, Nr. 136 (Jub.-Ausg., Bd. 37, S. 73).

ist vom Affekt inspiriert. Die Hauptformen sind die dreiteilige Dakapoarie, die wir bei Goethe sehr häufig finden und die Koloratur-, oder wie sie Goethe auch nannte, Bravourarie. Diese übte auf ihn eine „außerordentliche Wirkung" aus, als er sie zum ersten Male in Italien mit „eingreifendem Chor" hörte. Auch war er der Meinung, daß diese Gattung, wenn sie in Opern vorkäme, niemals ihre Wirkung auf das Publikum verfehle[155]). Daneben aber war er weit stärker für die reine und einfache Form, wie er sie z.B. für „Jery und Bätely" forderte: „Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und, ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden von der sanftesten bis zur heftigsten Empfindung. Melodie und Accompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden"[156]). Damit hängt auch zusammen, wenn Goethe in Bezug auf die „Claudine" davon spricht, daß der Vorteil des metrischen Dialogs der sei, daß der Komponist leicht eine harmonische Stelle herausheben und sich zueignen könne[157]).

Neben der Arie spielt das Rezitativ die Hauptrolle in der Oper. Die beiden Formen des recitativo secco (ohne Begleitung) und des recitativo accompagnato (mit Orchesterbegleitung) hatte Goethe in Italien kennengelernt und zugleich ganz richtig als Vermittler zwischen den gesprochenen und gesungenen Partien der opera buffa erkannt[158]). Darum wurden auch seine ersten Operetten, die nach französischer Manier den prosaischen Dialog bevorzugten, umgearbeitet, wobei er den melodischen Gesang durch einen rezitierenden und deklamatorischen verknüpft sehen wollte[159]).

Goethe hat den Chor in allen möglichen Formen verwendet, nach antikem Muster in seinen Dramen, aber auch in dem Singspiel „Die Danaiden" und schließlich im „Faust"; als Opernchor in seinen Singspielen und ebenfalls im „Faust II", wo er auf den Gesangsvortrag Wert legte. In seinen Festspielen verschmolz er diese beiden Arten zu einer Mischform. Bei Goethe sollte, ähnlich wie bei Schiller, der Chor ein Kampfmittel gegen den Naturalismus sein, und wir denken dabei an die Worte Schillers: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte... Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönen Empfängnis"[160]). Daß Goethe die Bedeutung des Chores für die Oper nicht unterschätzte, geht daraus hervor, daß er die Stücke, die keinen Chor hatten, z.B. „Erwin und Elmire" und „Scherz, List und Rache", selbst als nicht lebensfähig ansah und in der „Zauberflöte" zweitem Teil z.B. weit über den Chorgebrauch des ersten Teiles hinausging. Der Einfluß Glucks ist in dieser Hinsicht bezeichnend (Chor mit

---

155) F. Hiller, a.a.O., S. 37.
156) An Kayser, 20.1.80.
157) An Reichardt, 29.6.89.
158) H. John: „G. und die Musik", Diss. Langensalza 1927, S. 41.
159) R. Fischer: „Der Chor im deutschen Drama von Klopstocks Hermannsschlacht bis G.'s Faust II. Mü. 17. S. 82 ff.
160) Schiller an Goethe, 29.12.97.

Sologesang). Ein andermal verweist Goethe Zelter[161]) auf das Oratorium, damit er aus diesem den angemessenen tragischen Stil für den Chor des modernen Dramas gewinne; nicht der homophone Opernchor Glucks, sondern der polyphone des geistlichen Musikdramas bei Händel und Bach. Auch den opernhaften, unsichtbaren Chor finden wir verschiedentlich, z.B. im „Epimenides", im „Faust" u.a.

Das Melodrama, eine gesprochene Dichtung mit musikalischer Begleitung, ist eigentlich eine selbständige Kunstgattung; dennoch hatte sie sich auch in Drama und Oper Eingang verschafft. Goethe schrieb dieser Gattung einen „zwitterhaften Charakter" zu, weil sie „weder Schauspiel noch Oper" sei. Doch sei nicht zu leugnen, daß die melodramatische Behandlung „sich zuletzt in Gesang" auflöse und dadurch erst volle Befriedigung gewähre. Angesichts der „Proserpina" meinte er, daß die melodramatische Behandlung das große Verdienst habe und haben müsse, der Schauspielerin gerade so viel Zeit zu lassen, daß sie die Gebärden der mannigfaltigen Übergänge bedeutend ausdrücken, die Rede jedoch im schicklichen Moment ohne Aufenthalt wieder ergreifen könne[162]). Im Gegensatz zu Schiller, nahm Goethe das Melodram in Schutz[163]), ohne die darin herrschende Unnatur beschönigen zu wollen. So schrieb er über Rousseaus „Pygmalion" an Zelter: „Diese Produktion gehört allerdings zu den monstrosen und ist höchst merkwürdig als Symptom der Hauptkrankheit jener Zeit, wo Staat und Sitte, Kunst und Talent mit einem namenlosen Wesen, das man aber Natur nannte, in einen Brei gerührt werden sollte, ja gerührt und gequirrlt ward"[164]). Angeregt wurde Goethe vom Melodrama immer, und wir wissen, daß er für seinen „Faust" sogar melodramatische Behandlung forderte.

Die Vorliebe für Tanzeinlagen stammt aus Frankreich, und Goethe hat auch reichlich davon Gebrauch gemacht. Gerade in Italien betonte er immer wieder, daß ihn vor allem die Ballette erfreut hätten, während alles übrige „lahm und langweilig" gewesen wäre[165]). In seinen Werken fanden alle Tanzgattungen, vom Bauern- und Zigeunertanz bis zum großangelegten Ballett, ihren Niederschlag. Im „Löwenstuhl" finden wir sogar ein Beispiel des Solotanzes.

Kulisse und Beleuchtung, neben allen möglichen maschinellen Trickapparaten, sind die Hauptmittel einer effektreichen Aufführung, auf die auch Goethe größten Wert legte (Faust). Die Kunst des Regisseurs aber ist es, mit Sorgfalt und gutem Geschmack vorzugehen. Nichts ist verwerflicher und störender, als eine übertriebene Maschinerie wie in der barocken Oper. Goethe lobte die italienischen Regisseure, z.B. bei einer Aufführung der „Palmira" den berühmten Mailänder Fuentes[166]), mit seiner groß und weiträumig angelegten Dekoration. Er meinte, die theatra-

---

[161]) G. an Z., 28.7.1803.
[162]) Aufsatz G.'s i. Morgenblatt, 8.6.15. Nr. 136 (Jub.-Ausg. Bd. 37, S. 74).
[163]) An Schiller, 25. und 29.4., 2.5. und 25.7.98.
[164]) An Zelter, 3.12.12.
[165]) an Kaiser, 13.1.1887.
[166]) s. Aufsatz von Pfeiffer-Belli im Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts 1926, S. 328 ff.

lische Baukunst müsse, „leicht, geputzt, mannigfaltig" sein und solle doch zugleich „das Prächtige, Hohe, Edle" darstellen. Die Dekoration, besonders die Hintergründe, sollten „Tableaus" machen[167]). Auch bewunderte er in Italien, daß die Nacht in der Oper nicht als wirkliche Nacht, sondern nur symbolisch behandelt würde, während die Deutschen hier so vollkommen Nacht werden ließen, daß die Spieler verschwänden[168]). So lobte er auch den Weimarer Dekorateur Beuther, der sich in der Schule von Fuentes gebildet habe. Er verstände es, mit perspektivischen Mitteln die kleinen Räume der Weimarer Bühne ins Grenzenlose zu erweitern, durch charakteristische Architektur zu vermannigfaltigen und durch Geschmack und Zierlichkeit höchst angenehm zu machen[169]). Wie sehr es Goethe auf Wirkung im „Faust" ankam, beweisen seine Worte an Eckermann: „Aber doch ist alles sinnlich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt"[170]).

8. Kapitel: Goethe als Librettist.

Ich habe in den vorangegangenen Kapiteln versucht, einmal Goethes eigene Ansichten über die Oper und ihre Elemente im Sinne seiner Zeit, so weit es möglich war, mit des Dichters eigenen Worten darzulegen. Goethe war nur Dichter; die musikalische Verarbeitung mußte er anderen überlassen. Aus dem natürlichen Gefühl heraus, daß ein gesundes Werk nur dann entstehen könne, wenn beide Teile, Text und Musik, aus demselben Geiste herausgeboren würden, suchte er engsten Anschluß und innigste Fühlung mit seinen Komponisten zu erlangen, wie wir gesehen haben. Entgegenkommen beider Teile ist Voraussetzung für ein Gelingen. Hatte sich Goethe auf der einen Seite bereitwilligst in den Dienst der Musik gestellt, und sich den Tonsetzern unterworfen, so machte er sich vor allem im Alter die Musiker zu willfähigen Werkzeugen, die jedem leisen Wink folgten und willig nachgaben. Aus einer Reihe von Stellen seiner Schriften geht hervor, daß Goethe sich gerne den Meinungen eines Tonkünstlers unterwarf, weil dieser das Mechanische seiner Kunst besser verstehe. Willig ließ er sich belehren und fügte nach dem Willen des Musikers Neues ein oder strich überflüssig Erscheinendes weg[171]). Diese Zusammenarbeit, dieser Austausch von Gedanken noch vor der endgültigen Abfassung eines Textes, schien ihm sehr wichtig[172]). Auch ein beiderseitiges Studium der jeweils auftretenden musikalischen Probleme hielt er für notwendig[172]). Dazu aber kamen noch weitere Vorbedingungen für die Abfassung eines Werkes. Goethe wollte auch die Versicherung haben, daß ein solches Stück noch nicht vorhanden sei, er wollte Neues schaffen[173]). Dar-

[167]) An Schiller, 17.8.87.
[168]) Zu Eckerm., 28.5.30.
[169]) II. röm. Aufenth. Nov. 87.
[170]) Zu Eckerm., 25.1.27.
[171]) An Kayser: 28.10.85 und 28.2.86. — An B. A. Weber, 25.6.14. — An P. Wranitzki, 24.1.98 u.a.
[172]) An Kayser, 28.2.86. —
[173]) An Reichardt, 10.12.89.

um bat er Reichardt, ihm die „Büchelchen" der Opern zu schicken, welche seit dem Regierungsantritt des Königs gegeben worden wären und zugleich mit wenigem zu notieren, was „Effekt" gemacht habe, „um wenigstens den Berliner Geschmack" kennen zu lernen. Er erkundigte sich also zuerst nach den Bedürfnissen eines Theaters, den Einrichtungen, den Leistungen und dem Geschmack des Publikums[174]). Natürlich mußte man auch auf die Leistungen der vorhandenen Darsteller achten und deshalb sowohl mit der Direktion als auch dem Komponisten, gleich von Anfang an einstimmig handeln; dadurch werde allein dem Umändern und Nacharbeiten vorgebeugt[175]). Ein Stück gebe auch nach seiner Meinung den besten Effekt, wenn es den Schauspielern recht auf den Leib gepaßt werde, ohne daß man ihnen das schon Gewohnte bringe[176]). Dazu kommt als ganz selbstverständlich, daß für die Schaffung eines Librettos die rechte Stimmung bei dem Dichter vorhanden sein müsse. Nach Erfüllung dieser Voraussetzungen konnte man mit berechtigter Hoffnung auf glückliches Gelingen an die Abfassung eines Werkes gehen[177]), wozu aber wiederum Bedingung wäre, daß man „alles poetische Gewissen, alle poetische Scham nach dem Beispiel der Italiener" ablegte. Denn bei einem Operntext komme es weniger auf das Inhaltliche, auf Gedankenschwere an, als vielmehr auf das Sinnliche, daß alles gut in die Augen falle[178]), d.h. also auf theatralische und musikalische Effekte[179]). Der Text dürfe nicht zu lang sein, eher knapp und zusammenfassend, dazu leicht aufnehmbar[180]); der Gegenstand müsse der Musik entgegenkommen und dürfe nicht „refractair" sein[181]). Dabei müsse alles auf das Bedürfnis der lyrischen Bühne berechnet sein, d.h. alle Personen in einer gewissen Folge und in einem gewissen Maß beschäftigt, damit jeder Sänger Ruhepunkte habe[182]). — Was die Stoffwahl betraf, so bevorzugte Goethe gemäß seiner Neigung Stoffe, die der opera buffa nahestanden. Daneben versuchte er sich auch an romantischen Gegenständen, wobei er die Verknüpfung edler Gesinnungen mit vagabundischen Handlungen als ein glückliches Motiv ansah. Eine sofort verständliche Handlung, bei Ausschließung alles Politisch-historischen, war Grundbedingung. Nur auf der Logik des Herzens und der Leidenschaft sollten die Motive beruhen. „Die Handlung müßte wie ein starker, tragender Strom in immer mehr sich ausbreitender, immer gewaltsamer dahinfließender Fülle den entzückten Hörer mit sich fortreißen"[183]). Gegen die Verarbeitung alter mythologischer Stoffe sprach er sich einmal Zelter gegenüber aus[184]) und meinte, daß es viel ratsamer wäre, „gleich einen Stoff von geringerer spezifischer Schwere zu wählen, wo nicht gar einen solchen, der auf dem

[174]) An Zelter: 30.1.1800 und 29.5.01. — An Reichardt, 2.11.87.
[175]) An Iffland, 14.5.12.
[176]) An Reichardt, 2.11.89.
[177]) An Reichardt, 25.10.1790.
[178]) Zu Eckerm., 25.1.27.
[179]) An Kirms, 27.6.10.
[180]) An Kayser, 28.10.85.
[181]) An Zelter, 6.6.11.
[182]) Ital. Reise, Rom, 10.1.1788. (Jub.-Ausg., Bd. 27, S. 186).
[183]) H. Grimm: „G.-Vorlesungen". Bl. 1894, 15. Vorlesung, S. 331 ff.
[184]) An Zelter, 19.5.12.

Elemente des Tages von selber schwämme". Die Akte dürften nur wenige Scenen haben, die Personen müßten an der richtigen Stelle Gelegenheit finden, in höchste Leidenschaft zu geraten. — Die Verse brauchten weder gleich lang, noch gereimt, noch überhaupt gut zu sein. Diese Art der dichterischen Form nannte er selbst die „französische", die Form des gesprochenen Dialogs, in welcher seine ersten Arbeiten abgefaßt sind. In Italien kam er dann zum Rezitativ[185]), was eine Neubearbeitung seiner Stücke mit sich brachte. Wenn seine Singspiele keine Erfolge hatten, so lag das einmal an der nicht zu leugnenden Schwäche der Texte, zum anderen an der Unfähigkeit seiner Komponisten. Interessant dürfte es immerhin sein, daß E. T. A. Hoffmann die Goetheschen Librettos z.T. „herrliche Operntexte" genannt hat. „Mancher gute Komponist" — so schrieb er — „ist um Operntexte verlegen; möge er sich doch zu den klassischen Werken (er meinte damit die Singspiele) des großen Dichters wenden und durch eine Komposition, in der wahre Begeisterung glüht, den noch nicht gewonnenen Kranz zu erringen suchen"[186]).

Eine Seite Goetheschen Schaffens dürfen wir aber in diesem Zusammenhange nicht vergessen: seine Textübersetzungen und -bearbeitungen. Gewiß überließ er diese Tätigkeit zumeist seinem Schwager Vulpius, doch wissen wir, daß auch Goethe sich über reine Übersetzertätigkeit nicht erhaben dünkte. Es handelte sich um Neubearbeitung älterer französischer und italienischer Texte, die wieder aufgefrischt und zumeist von Kapellmeister Kranz mit neuer Musik versehen wurden. So wurden z.B. „Die theatralischen Abenteuer" von Cimarosa übersetzt und überarbeitet, wobei Goethe einige neue Arien einlegte. Das Stück erschien dann als „Gesänge aus der Oper: Die vereitelten Ränke" und wurde in dieser Bearbeitung im Jahre 1794 in Weimar aufgeführt. Ferner „La maga Circe" von Anfossi, die nach Riemers Mitteilungen von ihm vollständig neubearbeitet wurde[187]). Bei anderen Stücken ist die Beteiligung Goethes fraglich.

Ich glaube, daß das Kapitel gezeigt hat, daß Goethe diesen Teil seines vielseitigen Schaffens ganz und gar nicht so leicht genommen hat, wie verschiedentlich angenommen wurde.

---

[185]) II. röm. Aufh., Nov. 87. und 14.9.87. — (Jub.-Ausg., Bd. 27, S. 156/7, 109.)

[186]) W. Harich: E. T. A. Hoffmanns Dichtungen und Schriften. Bl. 1912, Bd. 12, S. 289 ff.

[187]) Tag- und Jahreshefte 1791. — J. Zeitler, a.a.O., S. 62. — Goethe-Jahrbuch, Bd. 26, 1905, S. 3 ff.

II. Teil: Untersuchung der Werke Goethes nach opernhaften Elementen.

Im ersten Hauptteile meiner Arbeit habe ich versucht, den Einfluß der Oper und ihrer Untergattungen auf Goethe zu zeigen. Goethe hatte, ebenso wie Schiller, die wunderbare Wirkung der Oper erkannt und seine dichterische Arbeit auch nach der Oper hin orientiert. So können wir bei näherer Untersuchung seiner Werke manches Opernhafte feststellen. Ich habe versucht, so weit es möglich war, sowohl die Berichte über die Aufführungen, als auch die Kompositionen zu Goetheschen Werken heranzuziehen (besonders beim Faust). Dabei werden die dekorativen und illuminativen Mittel, die ja seit je für die Oper charakteristisch waren und in gewissem Sinne auch berechtigt sind, nicht unberücksichtigt bleiben dürfen. Während das klassische Drama mit den einfachsten Mitteln dargestellt werden sollte, rein abgestimmt auf Wohlklang und Wortsinn, hat in der Oper der Regisseur alle Register seines Könnens und seiner Erfindungsgabe anzuwenden, um das, was durch das gesungene Wort an Verständlichkeit verloren geht, durch visuelle Eindrücke beim Zuschauer zu ergänzen.

Meine Untersuchung wird sich erstens auf die Singspiele und kleineren Gelegenheitsarbeiten und zweitens auf die Dramen erstrecken, so weit sie für diesen Zusammenhang in Betracht kommen.

Ich glaube betonen zu müssen, daß für diese Dinge ein rein objektiver Maßstab nicht vorhanden ist, daß vielmehr manche Wertungen auf dem persönlichen Eindruck beruhen.

1. Kapitel: „Erwin und Elmire".

Während dieses Stück in der ersten Fassung vom Jahre 1775 noch „Schauspiel mit Gesang" betitelt war und nur ein Liebespaar: Erwin und Elmire hatte, bekam die Umarbeitung vom Jahre 1787 die Bezeichnung „Singspiel", wobei merkwürdigerweise ein zweites Liebespaar, Rosa und Valerio, eingeführt wurde. Diese Gegenüberstellung eines Doppelpaares kann nur als ein traditioneller opernmäßiger Akt angesehen werden. Aber bereits in der ersten Fassung finden wir eine Reihe von Stellen, die uns lebhaft an die Oper erinnern. Als beweiskräftige Unterlage stand mir die berühmte Vertonung des Werkes durch die Herzogin Anna Amalie zur Verfügung. Sie bezeichnete ihre Komposition als „Oper", und in diesem Sinne ist auch der Charakter der einzelnen Musikstücke zu verstehen. Der Herausgeber des Klavierauszuges, Max Friedländer, hat in seiner Zusammenfassung bereits darauf hingewiesen, daß der Einfluß Glucks in manchen Teilen auffällig ist und die Komposition zuweilen an den „Orpheus" stark anklingt, z.B. in Nr. 16 „Mit vollen Athemzügen..". Leider hat der Herausgeber die Stücke z.T. transponieren müssen, was ihrem eigentlichen Charakter immer schaden muß. Die Partitur umfaßt 21 Nummern, wozu noch die Ouvertüre und ein Entreacte kommen. Vier Nummern sind in unserem

Texte nicht vorhanden, die Arie der Elmire: „Was sind all die Seligkeiten . ." (Nr. 2), die Arie der Olympia: „Ihr solltet genießen . ." (Nr. 3) und die beiden Arien des Bernardo: „Da hätte ich eine niedliche Kleine .." und „Da kommt sie geschlichen . .".

Nach einleitender Ouvertüre singt Olympia die dreiteilige Arie mit wechselndem Rhythmus: „Liebes Kind . ." in F-Dur, lento 4/4, worauf die beiden nicht gedruckten Arien (Nr. 2 u. 3) folgen und zwar zuerst die der Elmire (nicht wie im Nachdruck B. 13 nach der Arie der Olympia). Sie steht in einem tanzartigen $^2/_4$ Rhythmus mit dem Schema I—II—I—III—I. Natürlich fehlen nicht die üblichen Wiederholungen und die Lust an Pralltrillern, Trillern und Koloraturen, ganz aus der Praxis dieser beliebten Arienform heraus, was den opernhaften Charakter verstärkt, den singspielhaften aufhebt. Die bei Goethe zweiteilige Arie der Olympia: „Ihr solltet genießen . ." wurde zur dreiteiligen Dacapoarie mit fast sinnlosen Wiederholungen derselben Sentenzen, was auch bei der folgenden Arie der Elmire: „Erwin! o schau . ." (f-Moll, alla breve, Allegro con spirito) auffällt, wo z.B. der Ausruf: „Du wirst gerochen . . ." über vier Seiten lang wiederholt wird. Wir haben es hier mit einer zweiteiligen Dacapoarie zu tun. Die Arien des Bernardo sind seinem Charakter entsprechend buffomäßig und erinnern an Mozart. Das bekannte Lied der Elmire: „Ein Veilchen . .", das Goethe bestimmt als einfaches strophisches Lied gedacht hat, hat die Komponistin zwar strophisch behandelt, aber der melodische Fluß ist arienhaft und entbehrt des Einfachen und Lieblichen. Die folgende dreiteilige Arie Bernardos: „Ein Schauspiel für Götter . ." wurde ganz dem Stimmungsgehalte gemäß komponiert. Der erste Teil liedhaft im Allegretto, der Mittelteil im Charakter einer langsamen Arie und der dritte wie der erste. — — Hier macht die Komponistin einen Einschnitt, das einaktige Stück Goethes zerlegte sie in zwei Aufzüge, die durch eine Zwischenaktsmusik miteinander verbunden sind. Für ein solches Vorgehen gibt Goethes Text keine Anmerkung.

Der zweite Aufzug beginnt mit der Arie Erwins: „Ihr verblühet . .". Goethe deutete durch die strophische Form an, daß er sie liedhaft behandelt haben wollte. Anna Amalie aber machte daraus eine herrliche, mit wunderbaren Koloraturen versehene dreiteilige Dacapoarie. In demselben Stile sind die Miniaturarien: „Inneres Wühlen . ." und „Mit vollen Athemzügen" gehalten, ja, aus dieser wurde das Glanzstück der Partitur mit weitausholenden Dacapos, mit lied-, arienhafter und rezitativischer Behandlung. Auch die Ensemblesätze sind von stark opernhaftem Gepräge, zum Teil sogar recht arienhaft mit Koloraturen versehen. An der berühmten Stelle im Goetheschen Text, wo es heißt: „Die Musik wage es, die Gefühle dieser Pausen auszudrücken", hat die Komponistin ein Adagio in Des-Dur eingefügt. Das Schlußquartett ist groß angelegt und schließt in einem choralmäßigen Unisono. — Im Anhang finden wir noch eine weitere Arie der Olympia, die sofort auf die Ouvertüre folgen sollte und ebenfalls nicht im Text steht („Geängstet, zerissen und nimmer zu wissen . .").

Zusammenfassend läßt sich wohl sagen, daß der Titel „Oper", was die Komposition betrifft, berechtigt ist. Das zeigt sich in der Führung des

Orchestralen über das singspielhaft Einfache zu großer Kompaktheit und in dem reichen opernhaften Formalcharakter, worin weitausgedehnte Dacapoarien mit reichlich kolorativen Verzierungen, Buffoarien, Ariosos, Liedhaftes, Duetten, Terzetten und Rezitativen miteinander wechseln. Die Konzeption des Ganzen zeugt von einer starken musikalischen Befähigung der fürstlichen Komponistin. Obwohl das Libretto im großen und ganzen Singspielcharakter aufweist, sind, wie wir gesehen haben, verschiedene opernhafte Formen verwendet worden, wobei die Dacapoarie eine besondere Rolle spielt.

Über die zweite Bearbeitung läßt sich nur weniges sagen. Goethe berichtet darüber, daß er versucht habe, dem Stückchen mehr Interesse und Leben zu geben, auch habe er den „äußerst platten Dialog weggeschmissen", um nach italienischer Manier rezitativisch vorzugehen. Er betrachtete seine erste Fassung als „Schülerarbeit und Sudelei"[1]). Aber die artigen Gesänge, „worauf sich alles dreht", wären geblieben. Goethe hebt noch besonders hervor, daß das trochäische Silbenmaß, das man im zweiten Akt vorzüglich finde, aus italienischen Beispielen genommen sei, weil es sich zur Musik glücklich eigne, und es der Komponist „durch mehrere Takte und Bewegungsarten variieren" könne, daß es der Zuhörer nie wiedererkenne[2]).

Die neue Fassung ist in Aufzüge und Auftritte gegliedert und durch die Versifikation auf Musik stärker zugeschnitten als die erste. Der Chor fehlt in beiden. Durch die Einführung des zweiten Liebespaares waren auch einige neue Nummern zwangsweise entstanden; so im ersten Akt zwei Terzette (1, 2 und das Lied: „Ein Veilchen . ."), die zweiteilige Arie Rosas: „Nein, nein, ich glaube nicht . ." und das Duett zwischen Elmire und Rosa am Ende des Aufzuges. Im zweiten Akt die herrliche Dacapoarie Erwins: „Welch ein Lispeln . .", ferner die Arien Valerios: „Hier! Es ist mein fester Wille . .", Erwins (zweiteilig): „Rede nicht . ." und schließlich die zweiteilige Arie der Rosa im vierten Auftritt: „Kannst du nicht besänftigt werden . .".

Das möge genügen, um zu zeigen, daß auch hier der Einfluß der Oper deutlich zu erkennen ist. Was allerdings die Dekoration und Maschinerie betrifft, so ist alles einfach und harmlos, wohingegen der „Faust" die meisterliche Beherrschung dieser scenischen Künste beweist.

2. Kapitel: „Jery und Bätely".

Dieses Singspiel, das 1782 zum ersten Male in Weimar aufgeführt wurde, ist deshalb für uns interessant, weil Goethe dem Komponisten Kayser, der es vertonen sollte, eine Art musikalischen Wegweisers gegeben hat, indem er ihm ans Herz legte, sich ja recht mit dem Stück bekannt zu machen, bevor er es zu komponieren anfange, die Melodien und Accompagnements so zu disponieren, „daß alles aus dem Ganzen in das Ganze hineinarbeite". Vor allem riet er ihm, das Accompagnement recht mäßig zu halten, denn nur in der Mäßigkeit sei der Reichtum; „wer seine Sache verstehe, der tue mit zwei Violinen, Viola und Baß mehr als andre mit der

[1]) Ital.-Reise, II. röm. Aufenthalt, 14.9.1787.
[2]) Ital.-Reise, II. röm. Aufenthalt, 10.1.1788.

ganzen Instrumentenkammer". Kayser solle, so fährt er fort, sich der blasenden Instrumente als eines Gewürzes bedienen und einzeln; „bei der Stelle die Flöte, bei einer die Fagot, dort Hautboe"; das bestimme den Ausdruck und man wisse auch, was man genießt, anstatt daß die meisten neueren Komponisten „wie die Köche bei den Speisen einen Hautgout von allerlei bringen..."[3]). - Das ist eine Stelle, die uns deutlich zeigt, wie Goethe seine Stücke auch musikalisch durchdachte und sich nicht scheute, dem Komponisten zum Wohle des Stückes, wie er meinte, genaue Vorschriften für seine Bearbeitung an die Hand zu geben. In einem anderen Briefe wiederum klärte er den Komponisten über die in dem Stück vorkommenden Gesänge auf. Er schreibt: „Ich bitte Sie darauf acht zu geben, daß eigentlich dreierlei Arten von Gesängen drinne vorkommen. Erstlich Lieder, von denen man supponirt, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt und sie nur in einer oder der anderen Situation anbringt. Diese können und müssen eigne, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält. Zweitens Arien, wo die Person die Empfindung des Augenblicks ausdrückt und ganz in ihr verloren, aus dem Grunde des Herzens singt. Diese müssen einfach, wahr, rein vorgetragen werden von der sanftesten bis zur heftigsten Empfindung. Melodie und Accompagnement müssen sehr gewissenhaft behandelt werden. Drittens kommt der rhythmische Dialog, dieser gibt der ganzen Sache die Bewegung. Der Dialog muß wie ein glatter goldner Ring sein, auf dem Arien und Lieder wie Edelgesteine aufsitzen"[4]). An einer anderen Stelle bezeichnete er das Lied als ein bekanntes, gelegentlich angebrachtes Stück und die Arie als Ausdruck der augenblicklich ausgesprochenen Stimmung. Interessant ist auch, daß Goethe dem Komponisten eine Art leitmotivischer Behandlung vorschlägt mit den Worten: „Wenn Sie so glücklich sind, ein Hauptthema zu finden, das sich gut dazu schickt, so werden Sie wohl thun, solches immer wieder hervorkommen zu lassen..". Wir müssen bedauern, daß die Komposition Kaysers, die um 1780 in Weimar aufgeführt wurde, verloren gegangen ist. Dafür standen mir zwei andere Kompositionen des Werkes zur Verfügung, die von J. Frd. Reichardt vom Jahre 1790 und die von Ingeborg von Bronsart, aufgeführt 1876 zu Hannover. Hier wird deutlich, daß es ganz allein auf den Komponisten ankommt, wie er ein Stück sieht und behandelt. Denn unsere beiden Kompositionen desselben Stükkes sind so verschieden wie Tag und Nacht. Reichardts Musik ist leicht und einfach, ganz im Sinne des Singspieltons. J. v. Bronsart hat daraus eine Oper gemacht, die recht geschickt angelegt ist und einmal viel Beifall errungen hat. Beide Partituren bestehen aus elf Nummern, wozu bei B. noch eine dreiteilige Ouvertüre kommt. R.'s Komposition beginnt mit einem Lied: „Wenn ich ein Vöglein wär", das nicht im Texte steht. Das eigentliche Auftrittslied Bätelys: „Singe, Vogel, singe!" ist bei R. liedhaft mit wechselndem Rhythmus (Andante $^3/_4$ - Allegretto $^6/_8$), bei B. dagegen als Ariette mit Koloraturen behandelt und ferner durch einen Jodleransatz auf „ha, ha.." eigenmächtig verlängert. Die dreiteilige kleine Dacapoarie Jerys: „Gehe! Verschmähe!" wird bei B. zu einer rechten Klagearie in

[3]) An Kayser, 20.1.80.
[4]) An Kayser, 29.12.79.

c-Moll. Die beiden Lieder des Thomas: „Ein Mädchen . ." und „Es war ein fauler Schäfer . ." sind bei beiden strophisch, liedhaft. Das Stück ist ververhältnismäßig reich an Ensemblesätzen. Ihre Behandlung ist den beiden Ausführungen gemäß verschieden. Ein Unterschied ist bei dem Terzett zwischen Vater, Thomas und Bätely: „Was gibt's . .", wofür R. das begleitete Rezitativ, B. dagegen das musikalische Terzett gewählt hat. Die Verse: „Endlich, endlich darf ich hoffen . ." sind bei beiden arienhaft angelegt, wobei die Komponistin diesen Charakter durch eine stärkere Figuration und größere Ausweitung hervorhebt. Das bereits bei Goethe recht groß angelegte Finale ist natürlich bei B. im Sinne des Opernhaften ausgeweitet. Bei R. fällt das instrumentale Zwischenspiel (9 Takte) auf an der Stelle: „Sie sehen einander an, Bätely scheint bewegt und unschlüssig", das an die ähnliche Stelle in der Claudine erinnert, wo Goethe selbst Musik verlangte. Hier allerdings haben wir es mit einer Freiheit des Komponisten zu tun, der damit gewiß das Richtige traf. Während Reichardt mit dem Schlußquartett der ersten Fassung: „O fröhlicher, seliger Tag . ." schließt, hat B. den Schluß der zweiten Fassung benutzt, der durch seine Überflüssigkeit nur auf opernhaften Effekt abzielt. Der Knabe tritt teils rezitierend, teils singend auf, der Chor erweitert das Ganze zu einem wahren Schlußhymnus: „Friede den Höhen . .". Goethe hat sich mit dieser zweiten Fassung bewußt dem opernhaften Stil genähert.

Da dieses Stück mehr die Konzeption eines Singspiels als einer Oper aufweist, werden wir der Reichardtschen Komposition den Vorzug geben.

3. Kapitel: „Claudine von Villa Bella".

Dieses Singspiel, das in seiner zweiten Gestalt vom Jahre 1788 für uns von Bedeutung ist, weist bereits nicht allein in seiner Gesamtkonzeption, sondern in manchen Einzelheiten opernhaften Charakter auf. Goethe selbst war mit seiner Arbeit sehr zufrieden. Am 15. März 1788 schrieb er an Seidel: „Habe ich eine fette Oper gemacht, so ist mein Zweck erreicht". Daß die Claudine sich tatsächlich für ein Opernlibretto eignet, hat unter anderem auch die Schubertsche Komposition, die leider nur Fragment blieb, gezeigt. Im Äußeren, in der Anlage der Akte und Scenen hat Goethe dem Komponisten Gelegenheit zu glänzenden Finales gegeben, und wenn wir Schuberts Schlußfinale des ersten Aktes daraufhin betrachten, so unterscheidet es sich durch seine Weite, durch die starke Verwendung der Doppelchöre und durch das Tutti: „Laßt uns sehen . .", das mehrere Takte lang wiederholt wird, in seiner Wirkung kaum von einem richtigen Opernfinale, wie überhaupt bereits die ganze Scenenanlage des ersten Aktes, das Sich-gegenüberstehen der beiden Rivalen, die Spaltung der Bande in zwei Doppelchöre und der dramatische Verlauf der Handlung in Rede und Gegenrede weit über den gewöhnlichen Singspielcharakter hinausgehen. Auch das Finale des zweiten Aktes ist von nicht geringerer Wirkung. Rugantino soll gefangen werden, rettet sich aber dadurch, daß er der Claudine den Dolch auf die Brust setzt. Die große Erregung, die alle erfaßt hat, wird recht wirksam durch eine Art Refrain-

strophe, die der Chor immer wieder singt: „Ach wer rettet . .". Auch hier herrscht am Ende eine recht traurige Stimmung, wo das letzte Tutti die Ungewißheit, Not und Angst aller ausdrückt. Diese beiden Finales passen ihrer Anlage nach besser in eine Oper, als in ein leichtes Singspiel, wie wir es aus der damaligen Zeit gewöhnt sind, d.h. also, sie sind zugleich auch ein Fortschritt, in der Librettobehandlung. Das dritte Finale ist gewiß seinem Ton gemäß singspielhaft. Aber auch hier fällt der weitgespannte Bogen auf, und vor allem, wie die Regieanweisungen andeuten, ist der Musik und der Mimik bereits eine erstaunliche Rolle zugewiesen. Goethe versuchte nämlich, die verschiedenen Gefühle der einzelnen Akteure nicht durch Worte kundzugeben, sondern allein durch die Gebärde mit Unterstützung von Musik. „Eine wohl studierte Pantomime" wird an Stelle des Dialogs gesetzt. Die Musik aber hat eine Rolle zugewiesen bekommen, wie wir sie bei unseren großen Opernkomponisten Händel und Gluck finden: Entwicklungs- und Charakterführung. Gewiß sind diese Gedanken von Goethe nur geahnt und noch recht primitiv, aber sie sind vorhanden. Noch eine Neuerung sollte diese „Oper", wie sie auf dem Theaterzettel genannt wurde[5]), bringen, nämlich, im Gegensatz zu den damals üblichen Handwerksopern, einen romantischen Gegenstand, „die Verknüpfung edler Gesinnungen mit vagabundischen Handlungen"[6]). Romantisch ist die Situation „Nacht und Mondschein" im 2. Aufzuge, die stark mit Räuberromantik angefüllte Gebirgsscene (3. Aufzug), die manchen Interpreten schon veranlaßt haben, von einer „romantischen Oper" zu sprechen. Auch mit der Einführung des typischen Doppelpaares, den Überfällen, dem Sich-nichterkennen der beiden Brüder und den Liebesscenen werden wir an die Oper erinnert.

Zwei Partituren standen mir zur Verfügung, die von Schubert, die sich an die erste Fassung anschließt und die von J. H. Franz, der die Fassung vom Jahre 1788 zugrunde liegt. Von der ersteren ist, wie ich bereits erwähnte, nur der erste Aufzug vorhanden. Franz hat das Libretto als Oper bearbeitet und diesen Charakter zu stark betont. Die Darsteller müssen glänzende Koloratursänger und -sängerinnen sein, um ihre Aufgabe bewältigen zu können.

Das Libretto beginnt mit einer lyrischen Scene, die durchgehends von Musik und Gesang erfüllt ist. Stimmungsvolle Duos steigern sich zu Terzetten und schließlich zu solchen mit Chorgesang. Die Scenerie ist auffallend belebt und prächtig, der Gesang: „Fröhlicher, Seliger, Herrlicher Tag . ." durch seinen beschwingten und wechselnden Rhythmus zur Komposition gut geeignet. Der Chor, der stark in den Vordergrund tritt, hat nur dekorativen, opernhaften Charakter. In der ganzen Anlage dieser Scene und in der Versifikation des Dialoges geht Goethe weit über das Singspiel hinaus. Diese Scene ist von Schubert zwar einfach und unter Verwendung einer melodischen Linie, aber doch glänzend durch den bewegten Wechsel von Tutti und Sologesang behandelt worden. Franz beginnt, der zweiten Fassung gemäß, mit der „Introduction": „Das hast du wohl bereitet . .", worauf ein $^1/_4$-Marsch in C-Dur als Übergang zu dem großen

[5]) G. H. Gräf: „G. über seine Dichtungen", Ffm. 1908, II, 1; S. 131.
[6]) D. und W., Buch 17—19.

Chor einsetzt. Es folgt das bei Goethe strophische Lied Lucindens: „Hin und wieder fliegen Pfeile"..", das bei Franz als Ariette (Moderato $^3/_4$, C-Dur) durchaus opernhaft ist. Charakteristisch für den Komponisten sind die langen Koloraturen. Das Lied der Claudine: „Alle Freuden.." ist schon durch seinen Stimmungsgehalt eine vollwertige Arie, die auch von Schubert als solche behandelt wurde. Sie steht in C-Dur, Andantino, und wurde vom Komponisten durch Wiederholung der ersten drei Zeilen zu einer dreiteiligen Dacapoarie. Franz hat es meisterhaft verstanden, sie zu einem Glanzstück zu machen. Ebenfalls dreiteilig steht sie in B-Dur, Andantino $^3/_8$, und erinnert durch ihren starken melodiösen Fluß und ihre glänzenden Koloraturen an die großen italienischen Meister. Das Lied Pedros ist eigentlich eine dreiteilige Arie mit einem Schlußstollen. Die drei Zeilen: „Jenes Rufen — Soll ich gehen?" sind rezitativisch gedacht und auch von Schubert so behandelt worden. Die Arie selbst wurde bei Schubert zu einem Glanzstück. Durch Wiederholungen und Modulationen weitete er den schon bei Goethe großgespannten Bogen zu einer glänzenden Liebesarie in majestätischem Rhythmus aus. Bei Franz bietet sie außer dem rondoartigen Rhythmus und den üblichen Koloraturen nichts Neues. Das Finale wurde von beiden Komponisten durch Wiederholungen, arienhafte und kanonartige Führung der Stimmen mit mächtigen Chortuttis zu einem eindrucksvollen Abschluß.

Der zweite Aufzug setzt bei Franz mit einer wundervollen Klagearie der Lucinde: „Ihr verblühet, süße Rosen.." ein, die aus dem 2. Aufzuge von „Erwin und Elmire" herübergenommen ist. Es folgt das Rezitativ Pedros: „Ihr geht voran..", das in die wunderbar ausdrucksvolle, Gluckisch anmutende Arie: „Lebet wohl, geliebte Bäume.." übergeht. Die Verse: „Cupido, loser, eigensinniger Knabe.." sind rezitativisch ausgeführt. Vor der Zitherarie Rugantinos ist wiederum eine Arie vom Textbearbeiter eingeschaltet (Claudine: „Ach ihr schönen süßen Blumen.."), die dem Komponisten Gelegenheit gab, seine ganze Kunst zu zeigen. Diese eröffnet den 5. Akt von Goethes „Ungleiche Hausgenossen", und ist ebenfalls vom Textbearbeiter herübergenommen worden. Auch die rein lyrische Fechtscene zwischen Pedro und Rugantino wird auf der Bühne eine große Wirkung hinterlassen. Über die Zitherarie Rugantinos schrieb Goethe an Reichardt am 29.6.89.: „Die Arie ist zu dem Endzweck recht gut, ich getraue mir nicht, da die Worte sehr bedeutend sind, andre unterzulegen. Das ist der Vortheil des metrischen Dialogs, daß der Componist leicht eine harmonische Stelle herausheben und sich zueignen kann". Reichardt hatte nämlich der Arie andere eigene Verse untergelegt, die lauteten:

„Wie lieb ich die Schöne
Wie fesselt sie mich!
Mit strenger Gewalt.
Beherrscht mich Amor.
Kann ich nicht bald
An diesen Busen sie drücken,
O sie zerstöret
Ein inneres Feuer der Brust."

Diese nur auf die Komposition zugeschnittenen Verse hatte Goethe bedauerlicherweise gebilligt. Das großangelegte Finale schließt mit dem

wunderbaren Tutti: „Ein grausames Wetter . .", das der Komponist in großzügiger Weise opernhaft ausgeweitet hat.

Der dritte Aufzug nähert sich durch seine glückliche Auflösung mehr als die beiden ersten dem Typus der opera buffa. Doch weist das Auftritts-Arioso Pedros: „Langsam weichen mir die Sterne . .", das von Franz recht melodiös angelegt ist, die zweiteilige Arie der Claudine: „Ich habe Lucinden . ." und die romantische Scenerie auf das Gebiet der Oper.

Diese Ausführungen mögen genügen, um zu zeigen, daß gerade die „Claudine" eines rechten Komponisten bedurft hätte, weil sie sich über das gewöhnliche Singspiellibretto hinaushebt und sich der Oper in hohem Grade nähert. Sie verlangt wie kein zweites Stück Musik in hohem Maße, was Goethe selbst erkannte, wenn er schrieb: „. . es ist schon eine so große Masse Musik in den beiden ersten (Akten), daß man im letzten haushälterisch zu Werke gehen muß. Leider habe ich vielen poetischen Stoff wegwerfen und der Möglichkeit des Gesanges aufopfern müssen".[7]).

4. Kapitel: „Lila".

Über dieses Libretto, das mehrmals neu bearbeitet wurde, zuletzt 1788 in Italien, hat Aug. Wilh. Schlegel[8]) einmal geäußert: „Es ist eins von den Stücken, die für eine glänzende Aufführung bestimmt sind, und ihren größten Reiz erst durch Musik, Tanz, Dekoration und geschmackvolle Wahl der Kleidung erhalten". Das heißt also, daß hier die opernhaften Elemente vom Dichter stark in den Vordergrund gedrängt worden sind und geradezu verlangt werden. Schon das Personenregister weist darauf hin. Vier Arten von Darstellern werden verlangt, recitierende, recitierende und singende, singende und schließlich tanzende. Auch die Ankündigungen der verschiedenen Kompositionen weisen darauf hin, wenn es heißt: „Singspiel mit Tänzen" von Goethe„ Musik von Reichardt oder Schauspiel mit Gesang, Chören und Tänzen" von Goethe, Musik von Ludwig Seidel, die 6 Ballettscenen (Nr. 1, 6, 11, 13, 17, 19) 5 Arien (Nr. 4 b, 5, 8, 13 b; 18); 2 Lieder (Nr. 7, 17), 7 Chorsätze (Nr. 2, 6, 7, 9, 14, 17, 19); 1 Melodram (Nr. 4), 1 Entreacte (Nr. 10), 1 Duett (Nr. 12) und 2 Terzette (Nr. 3, 14) enthält. Auffallend ist die starke Beteiligung des Chores. Die ganze Anlage des Stückes weist stark auf die Feenoper hin. Die Ballette — sogar ein Solotänzer ist vorhanden (der Dämon) — gehen auf französischen Einfluß zurück. Der erste Aufzug, der durchweg prosaisch gehalten ist, beginnt mit „einem bekannten Ballett". Im zweiten werden die lyrischen Einlagen schon reichlicher und erreichen schließlich im vierten ihren Höhepunkt. So finden wir an opernhaften Formen im 2. Aufzuge drei zweiteilige Arien (die beiden der Lila: „Ich schwinde . ." und „Ich fühle die Güte . .") und die des Magus: „Feiger Gedanken . .", in denen die Empfindungen der beiden Charaktere so recht zum Ausdruck kommen und die wir in dieser Form auch bei Seidel finden. Ferner sind vorhanden die dreiteilige Dacapoarie der Almaide: „Sei nicht beklommen . .", deren

[7]) An Charl. v. Stein, 19.1.88.
[8]) Sämtl. Werke, hg. v. E. Böcking, Lpzg. 1846, Bd. 10, S. 8.

dritter Teil bei Seidel mit Chor wiederholt wird und drei Chorsätze: „Mit leisem Geflüster..", „Wir in der Hülle.." und „Wir helfen gerne..". Die Anfangsstelle: „Süßer Tod.." ist recht wirkungsvoll von Seidel melodramatisch behandelt worden, wobei wir an die Schlafscene Egmonts erinnert werden. Der dritte Aufzug weist eine zweiteilige Arie mit vorangehendem Ritornell auf (Lila: „Ich biete dir Trutz.."), eine große Arie der Lila mit wechselndem Rhythmus: „Sterne! Sterne!", einen Chor hinter der Bühne: „Erbarmen..!" und ein großes Tutti am Ende: „Gerne! Gerne!" Der Letzte Aufzug bildet den Höhepunkt. Große Chorsätze wechseln mit Arien des Friedrich („All diese langen Stunden..") und der Lila („Am Ziele.."). Das Finale ist sehr belebt und wirksam. Über die Scenerie ist wenig zu sagen. Die Regieanweisungen deuten darauf hin, daß alles auf den Effekt berechnet ist. Die Scenerie ist „romantisch", tanzende Elfen in Maskengarderobe; Ballett und Pantomime sind wirkungsvoll eingereiht. Die Chöre haben rein opernhaften Charakter, sie singen, tanzen und füllen die Scene.

Fassen wir zusammen. Hier ist das Opernhafte einmal mehr in den Dienst eines „Spieles" gestellt, d.h. also, daß es weniger musikalischen und desto mehr scenischen Wert hat.

5. Kapitel: „Scherz, List und Rache".

Hermann Abert[9]) nannte dieses Libretto ein „merkwürdiges Gemisch von Volloper und Intermezzo". Es ist aber tatsächlich eine opera buffa und nur wenige Ausnahmen weisen auf den Einfluß der opera seria hin. Für eine Oper ist der Text zu schwach, die Personenzahl zu gering und das Fehlen des Chores ein Mangel, was Goethe selbst empfunden hatte[10]). Die Versifikation des Dialogs verlangt zwar durchweg Musik, aber selbst das Motiv des „frechen Betruges" hatte Goethe als reizlos für einen „rechtlichen Deutschen" erkannt. Der Grundcharakter ist, wie gesagt, buffomäßig und nur einige Arien weisen opernhafte Formen auf, z.B. im ersten Akt die Rachearie der Scapine: „Schlafe nur..", im zweiten die dreiteilige Dacapoarie (mit Prosaunterbrechung): „Süßer Anblick.." und die zweiteilige Dacapoarie der Scapine: ‚Ach! wie sollt ich das gestehen..". Im dritten Akt finden wir die Wahnsinnsarie: „Hinüber! Hinüber!", die an Gluck erinnert, aber sicher nur als Parodie zu denken ist, ebenso die Arie: „In euerm finstern Hause..". Der letzte Akt wird gekrönt durch die große Nachtarie: „Nacht, o holde! . .", eine dreiteilige Dacapoarie nach den Vorbildern Händels und Glucks und die kleine zweiteilige Arie der Scapine: „Sie im tiefen Schlaf zu stören..", die ebenfalls an die große Oper erinnert, wie ja überhaupt die Orkusepisode mit der typischen Gewitter- und Geisterscene der Oper entnommen ist. Goethe hatte Kayser gegenüber bekannt[10]), daß ihn Glucks Kompositionen damals stark beeinflußt hätten, unter anderem auch beim Abweichen vom üblichen Rhythmus, d.h. bei jedem Umschlag der Stimmung auch den rhythmischen Fluß zu ändern, in

[9]) a.a.O., S. 89.
[10]) Brf. an Kaiser, 23.1.86.

Arien da, wo Leidenschaft eintrat, ebenso in Duetten, wo die Gesinnungen abwichen, wo Streit herrschte usw. Ein Beispiel dafür sei die dreiteilige Dacapoarie des Doktors zu Anfang des zweiten Aktes. Es schwebte ihm ein organisches Durchdringen des ganzen Stückes mit Musik vor, statt des alten mechanischen Aneinanderreihens von Prosadialog und Gesangsstücken. Der Gesang sollte nicht auf einmal in die gesprochene Rede hineinplatzen, sondern allmählich vorbereitet werden, der Strom der Musik durch das ganze Stück hindurchgehen und bald schwächer, bald stärker anschwellen[11]). Im Ganzen genommen ist es ein Stück mit viel Schwächen, wie Goethe auch sehr wohl selbst eingesehen hat.

6. Kapitel: „Triumph der Empfindsamkeit" und „Proserpina".

Goethe schrieb am 12. September 1777 an Charlotte von Stein, daß er eine „Tollheit" erfunden habe, „eine komische Oper, „Die Empfindsamen", so toll und grob als möglich". Seckendorff sollte sie komponieren. Aber es wurde keine Oper, sondern eine dramatische Grille, ein Lustspiel mit Gesang und Ballett, das das Melodrama im allgemeinen und Wielands „Proserpina" im besonderen ironisierte[12]) durch Operettenmusik, Dekorations- und Balletteffekte. Es ist nicht viel darüber zu sagen. Die Musik sieht ihre Aufgabe darin, die Stimmung zu heben und an einer Stelle im vierten Akt „seltene Gefühle" zu ahnen. Neben einem Scherzliedchen an den Mond (Ende des zweiten Aktes) und einer Arie Ferias: „Ja, ihr seid's Erinnyen . ." (dritter Akt) finden wir das begleitete Rezitativ: „Prinz: „Dich ehr' ich . ." (dritter Akt). In weit stärkerem Maße treten Ballett und Dekoration hervor. So wird am Ende des ersten Aktes ein „lebhafter Tanz" und am Anfang des dritten ein „gefälliger Tanz" gefordert, im fünften werden Pantomime und Tanz vereinigt, und schließlich beschließt das Ganze ein großes Schlußballett. Von den Dekorationen verlangte der Dichter, daß sie „reizend" sein sollten nach romantischen Entwürfen. So ist dieses Stück nichts weiter als ein geistreiches Spiel, eine Grille.

Die „Proserpina" gehört zur Gattung der Melodramen, für die, wie wir bereits gehört haben, Goethe eine große Vorliebe gezeigt hat. Es beginnt mit einem Hinweis auf Gluck's „Orpheus" und zeigt die mittelbaren und unmittelbaren Beziehungen zu diesem Meister. Am 21.4.1776 starb Glucks heißgeliebte Nichte Maria Anna, für die er ein Totenamt halten wollte, indem er die Poesie zu Hilfe rief. Zunächst wandte er sich an Klopstock, schließlich aber durch die Vermittlung Wielands an Goethe, der sich sofort daran machte, aber zu keinem Ergebnis kam. Erst im Juni 1777 nach dem Tode Cornelias mag er in seinem Leiden wieder daran gedacht haben. Sein unfertiges Werk hat er schließlich Corona Schröter zuliebe abgerundet. Es erschien als „Proserpina", ein Monodrama, zuerst im Februarheft des Teutschen Merkur Ende Januar 1778, und im Juni 1779 wurde es auf-

[11]) H. Abert, a.a.O., S. 92.
[12]) Franz Mirauer: Bühnen- und Zwischenaktsmusik des deutschen Theaters in der klassischen Zeit. Ungedr. Diss. Erlg. 1923, S. 25.

geführt. Damit hatte Goethe diese Gattung „auf den Höhepunkt geführt und zugleich überwunden"[13]). Später aber hat er sich gleichsam von der Dichtung losgesagt und Corona Schröter zuliebe die fortlaufende rhythmische Prosa in das „Quasi-Metrum" der freien Verse aufgelöst, und das Ganze „freventlich" in die Posse des „Triumpfs der Empfindsamkeit" eingeschaltet. Hier wird es ironisch empfohlen als „Monodrama, eine von den neuesten Erfindungen"[13]). Der Inhalt des Proserpinastoffes aber war für Glucks Todtenfeier wie geeignet. „Von der Musik ist Goethes „Proserpina" ausgegangen, zur Musik kehrte die Gestalt endlich bei Goethe zurück". Damit aber glaubte er an eine Personalunion von Poesie und Musik, ganz im Sinne Glucks. Die Musik zur ersten Aufführung am 30.1.1778 hatte Seckendorff geschrieben. Diese Vertonung erschien Goethe „nicht mehr zeitgemäß", als er im Jahre 1815 seine Dichtung wieder aufführte. Zelters Schüler, Karl Eberwein, der seit 1808 Goethes Hauskapelle leitete, mußte sich des Werkes annehmen. Diese Musik hat Goethe ausdrücklich genehmigt, und jedenfalls hat sie das Verdienst, daß sie die hohen dichterischen Worte des Goetheschen Textes nicht erdrückt, der alle Mittel der Komposition und der sprachlichen Gestaltung, wie sie die melodramatische Gattung entwickelt hatte, mit der höchsten Freiheit und Kunst verwertet[13]). Goethe hatte alle zur Verfügung stehenden Mittel verwandt, um das Stück zu einem wahren Augenschmaus werden zu lassen. Dekorations- und Balletteffekte weisen auf die nahestehende Gattung der Oper hin. Neben dem begleiteten und unbegleiteten Rezitativ und instrumentalen Zwischenstücken führt Goethe als etwas Neues den Chor in diese Gattung ein, was sicher wieder auf Gluckschen Einfluß zurückzuführen ist. Ganz opernhaft auf Wirkung eingestellt ist die Schlußscene, die das ganze Höllenreich in seiner finsteren Pracht mit aller Eindringlichkeit uns vor Augen zu führen bestrebt ist, und die Goethe in dem Aufsatz „Über Proserpina"[14]) vom Mai des Jahres 1815 eingehend beschreibt. Hier läßt sich Goethe auch über die Komposition des Stückes aus, wobei er vor allem die melodramatische Behandlung, die mit weiser Sparsamkeit ausgeführt sei, rühmt, weil sie der Schauspielerin genau soviel Zeit gewähre, um die „Gebärden der mannigfaltigen Übergänge bedeutend auszudrücken, die Rede jedoch im schicklichen Moment ohne Aufenthalt wieder zu ergreifen, wodurch der eigentlich mimisch-tanzartige Teil mit dem poetisch-rhetorischen verschmolzen und einer durch den andern gesteigert wird". Er lobt ferner „das Chor" der Parzen, „welches mit Gesang eintritt und das ganze rezitativartig gehaltene Melodram rhythmisch-melodisch abrundet". Die Komposition Seckendorffs, die mir zur Einsicht vorlag, hat das Hauptgewicht auf die melodramatische Behandlung gelegt, die sich in manchen Teilen zum Lied- und Arienhaften emporschwingt, z.B. in Nr. 20, 26, 28 usw. Nur insofern geht sie also über den Brauch des damaligen Monodramas hinaus, als sie, wie die Kompositionen von Seckendorff und Eberwein zeigen, der begleiteten und unbegleiteten Deklamation und den reinen Instrumentalstücken noch den Chor hinzufügt, offenbar unter Glucks Einfluß. Man wird

[13]) Petsch, a.a.O., Bd. 8, S. 194 f.
[14]) Jub.-Ausg., Bd. 37, S. 69 ff.

gegen Schluß vernehmlich an Alcestes Scene mit den Todesgöttern im 2. Akt der Oper gemahnt[15]).

7. Kapitel: „Die Opernfragmente".

Goethe wurde verschiedentlich von seinen Komponisten zu Opernlibrettos angeregt[16]). Er hatte auch einige geplant und in Angriff genommen, ist aber über Fragmente nicht hinausgekommen. Dazu gehören: „Der Löwenstuhl", die „Danaiden", „Feraddedin und Kolaila", „Die ungleichen Hausgenossen", die erste Fassung des „Groß-Cophta" und der „Zauberflöte zweiter Teil". Es läßt sich im Einzelnen darüber wenig sagen, weil nicht viel davon ausgeführt wurde.

Im Jahre 1814 begann Goethe das Schema für eine romantische Oper aufzuzeichnen, die den Titel: „Der Löwenstuhl" tragen sollte. Die wenigen ausgeführten Stellen zeigen, daß das Ballett eine Rolle spielen sollte. Sogleich zu Anfang sollte ein Tanz von Dämonen stattfinden. Auch dem Chor war eine größere Rolle zugeteilt. Im Scenar heißt es in der ersten Scene des ersten Aktes: Eintritt mit Chor, Neues Chor beim Einbringen der Meubles usw., in der 6. Scene war ein großes Chortutti gedacht, bei dem die Chöre der „königlichen Bedienten", der „Herzoglichen Bedienten" und der „Frauen" mitwirken sollten; in der 4. und 5. Scene des zweiten Aktes sollten Jagdchöre und in der zehnten Scene des dritten Aktes die Chöre der Männer (die Waffen bewundernd) und der Frauen (die Schätze bewundernd) auftreten. Schließlich sollte der letzte Akt mit einem größeren Finale schließen, wobei noch einmal sämtliche Chöre mitwirken sollten. Auch die Vermutungen für einige größere Arien liegen vor, so z.B. I, 3, Arie der Herzogin (sie empfiehlt dem Schaffner Mildtätigkeit gegen die Armen), ebenso in der 4. und 5. Scene (König und Königin). II, 1, eine Auftrittsarie der Tochter, die darin ihren Schmerz ausdrücken sollte; III, 6 und 8, Arien des Herzogs und des Königs, ferner eine Reihe von Ensemblesätzen. Das ist alles, was wir daraus entnehmen können. Goethe selbst bekannte einmal, daß ihm der Gegenstand sehr lieb geworden war und daß „bei lebhafter geistreicher Ausführung von seiten des Dichters und Komponisten" das Stück gewiß gute Aufnahme gefunden hätte[17]).

Über die „Danaiden" wissen wir überhaupt nur, daß sie Goethes einzige ernste Oper werden sollte, in der der Chor „nach Art der älteren griechischen Tragödie als Hauptgegenstand" auftreten sollte[18]). H. Abert[19])

---

[15]) H. Abert, a.a.O., S. 100/101.
[16]) z.B. Zelter an G., 30.1.1800.
[17]) „Kunst und Altertum" (von Goethe hg.), Bd. 3, S. 49—55 (Gräf, a.a.O., T. 2, Bd. 3, S. 337).
[18]) An Zelter, Brf. I, 42.
[19]) a.a.O., S. 96.

wies in dieser Beziehung mit Recht auf Gluckschen Einfluß hin, was um so einleuchtender wird, als Reichardt, mit dem Goethe enge Beziehungen unterhielt, ein großer Gluckverehrer war.

Am 28. November 1815 berichtete Goethe an den Komponisten B. A. Weber: „Von der neuen Oper darf ich noch nichts verraten, sie ist märchen- und geisterhaft, dabei geht alles natürlich zu. Sie soll heiter werden und brillant, wobei es nicht an Leidenschaft, Schmerz und Jammer fehlen wird". H. Abert[20]) deutete diese Stelle auf den „Löwenstuhl". Ich glaube aber, man muß Gräf[21]) Recht geben, der sie mit der Oper „Feraddedin und Kolaila" in Beziehung bringt, weil hier tatsächlich eine Reihe von Geistern erscheinen sollte, Erd-, Feuer- und Wassergeister, während dort nur von „lebendig gewordenen Rüstungen" die Rede ist. Einiges ist auch hier ausgeführt. Es sollte eine orientalische Oper werden, worin zwei Liebespaare, Feraddedin-Kolaila und Envany-Demna vorkommen sollten. Einige Chor- und Ensemblesätze sind angedeutet, woraus aber kaum etwas zu entnehmen ist. Die Oper scheiterte am Vorhandensein eines Musikers und eines großen Publikums, die Goethe brauchte, „um den Fähigkeiten und Fertigkeiten des einen, so wie dem Geschmack und den Forderungen des anderen entgegen zu arbeiten"[22]).

Im Jahre 1787 entstand in Rom ein neuer Plan zu einer Oper: „Die Mystifizierten" oder „Il Conte", aus der später das Singspiel: „Der Groß-Cophta" wurde. Den Gedanken aber, aus dem Stück eine Oper zu machen, hatte Goethe auch dann noch nicht aufgegeben., So schrieb er am 29.7.1792 an Reichardt: „Wie leicht würde es sein, eine Oper daraus zu machen, da man nur auslassen und reimen brauchte..". Auch Schiller[23]) bedauerte es dem Komponisten gegenüber sehr, daß Goethe davon abgekommen sei, den „Cophta" als Oper auszuführen, wo Reichardt doch bereits auf dem Wege gewesen sei, die Musik zu entwerfen, obwohl das Sujet an sich zu kalt und daher für die Musik nicht ganz geeignet sei. Ebenfalls wünschte der Herzog Karl August, daß Goethe dafür die Form der Oper wähle, weil „Manches in Versen, mit Musik begleitet ganz anders klinge als in der wirklichen Sprache"[24]). Goethe selbst schrieb im Jahre 1789[25]), daß der Gegenstand vielleicht besser zu einer Oper als zu einem Schauspiele getaugt hätte. Von dieser ersten Fassung sind nur die beiden Baßarien: „Lasset Gelehrte sich zanken und streiten.." und: „Geh, Gehorche meinen Winken..", die von Reichardt komponiert sind, übriggeblieben. Ferner wissen wir einiges über die Anlage des Stückes aus einem Briefe an Kayser vom 14.8.87., worin es heißt, daß in dem Stück in verschiedenen Scenen ein Chor „und manchmal einzelne ein wenig mehr charakteristische Personen des Chors" vorkommen sollten, „um zur rechten Zeit den Gesang vollstimmiger, aus einem Duett ein Quartet pp. machen zu können". Ferner wünscht er Musik am Anfang, wo die Gesellschaft bei einem

[20]) a.a.O., S. 98.
[21]) Gräf, a.a.O., Bd. II, 2, S. 612.
[22]) Tag- und Jahreshefte 1816 (Sophienausgabe, Bd. 36, S. 106).
[23]) Brf. 3.8.95.
[24]) Brf. zw. 10.—20.1.1800 (Gräf II 3, S. 139).
[25]) Tag- und Jahreshefte 1789.

niedlichen Abendessen versammelt sei, in der Scene, wo die Nichte in die gläserne Kugel sehe und am Schluß, wo das nächtliche Rendezvous vorgestellt werde. Aber auch in die neue Fassung hat sich einiges davon eingeschlichen. Das Stück beginnt z.B. mit einer Ouverture und in der 8. und 9. Scene des 3. Aufzuges wird der Musik eine größere Rolle zugeteilt. Chöre der Kinder und Jünglinge dienen zur Hervorhebung des Scenischen, sogar ein Chor hinter der Bühne ist vorhanden. Die Musik hat bei den einzelnen Zeremonien die Aufgabe, das Geheimnisvolle und Übersinnliche noch zu verstärken und eindrucksvoller zu machen. Die Scenerie mutet an manchen Stellen recht opernhaft an, z.B. der Beschwörungsakt in der Loge. Alles das aber ist Zeuge dafür, wie stark Goethe damals von der Oper befangen war, und er bekannte, daß „diese reine Opernform, welche vielleicht die günstigste aller dramatischen bleibe", ihm so eigen und geläufig geworden war, daß er manchen Gegenstand darin behandelt habe[26]).

Aus dem Jahre 1789 stammt ein weiteres Singspielfragment: „Die ungleichen Hausgenossen", das eine Buffooper mit sieben handelnden Personen werden sollte, deren Charaktere völlig entgegengesetzt wären. Goethe kam es also zunächst darauf an, daß Kontraste vorhanden waren. Ferner sollte für Rührung gesorgt werden, „welche die Darstellung der Zärtlichkeit so leicht erregt und wonach das gemeine Publikum so sehr sich sehnt". Bereits zu Anfang des ersten Aktes singen Rosette und Flavio je eine größere Arie („Ich hab' ihn gesehen .." und „Hier muß ich sie finden .."), in denen ihre gegenseitige Liebe zum Ausdruck kommt. In der folgenden Arie des Poeten: „Hier klag' ich verborgen .." klagt er die Welt an, daß sie ihn verkenne. Der zweite Akt ist außer der Adagioarie der Baronesse „Ach wer bringt die schönen Tage .." nur im Scenar vorhanden. Wir ersehen daraus, daß der Baron hier seine Hauptarie zu singen hatte. In dem ebenfalls nur schematisch angedeuteten dritten Akt sollten zwei Arien vorkommen, eine Allegretto-Arie des Barons und eine Andantino-Arie der Rosette. Der vierte Akt ist vorzüglich buffohaft. Nur die zweiteilige Arie des Poeten: „In stilleren Chören .." hat opernhaften Charakter. Der fünfte Akt schließlich bringt die herrliche Adagioarie Rosettens: „Ach, ihr schönen süßen Blumen ..". Die beschwingte Prosa und die schönen lyrischen Einlagen ließen H. Abert[27]) ein Beweis dafür sein, daß Goethe tatsächlich nach einer stärkeren Durchdringung dieser Teile mit Musik strebte, d. h. nach der durchkomponierten Oper. Ob das nicht etwas weit gegriffen ist, bleibe dahingestellt. Beweise dafür aus dem Munde des Dichters haben wir nicht. Gewiß hatte er einen solchen Gedanken des öfteren gehegt, was die Anlage seiner Stücke beweist, z.B. das Streben nach einer freieren musikalischen Rhythmik (nach Gluck) im Dialog, jenes beständige Schillern zwischen Poesie und Prosa, wo der Komponist und der Sänger die Möglichkeit hat, den „Ausdruck aufs Mannigfaltigste abzuschattieren" usw.

Das bedeutendste der Fragmente ist unzweifelhaft die Fortsetzung der „Zauberflöte". Einmal, weil es vom musik- und literaturwissenschaftlichen Standpunkte aus interessant ist, zum anderen, weil es als eine Vor-

[26]) Tag- und Jahreshefte 1789 (Sophienausgabe, Bd. 35, S. 11).
[27]) H. Abert, a.a.O., S. 94.

studie zum zweiten Teil des „Faust" gelten darf. Goethe hatte das Textbuch Schikaneders in seinem tieferen Gehalte anerkannt. Am meisten aber zogen ihn die theatralischen Effekte und die Kontrastwirkungen an[28]). Was ihn zu einer Fortsetzung veranlaßt hatte, war einmal, daß er das Textbuch nicht als unsinnig ansah, sondern als Gefäß tiefer Gedanken, des Kampfes zwischen Nacht und Licht, Gut und Böse, zum anderen reizte es ihn, das Schicksal der bekannten Personen des Stückes weiter zu verfolgen und den vorläufigen Sieg des Guten in einen endgültigen zu verwandeln. Bewußt hielt er sich darum an den ersten Teil, wie er an P. Wranitzky[29]) schrieb, „um sowohl dem Publico auf dem Wege seiner Liebhabereien zu begegnen, als auch den Schauspielern und Theaterdirektoren die Aufführung eines neuen und komplizierten Stückes zu erleichtern". Selbstverständlich ist die Sprache Goethes gewählter und künstlerischer als die Schikaneders. Goethe selbst nannte das Stück eine „märchenhafte Oper"[30]), die er mit der Absicht geschrieben habe, musikalischen und theatralischen Effekt zu machen[31]). Auch sollte sie sich der durchkomponierten sehr stark nähern, denn er habe gesucht, für den Komponisten das weiteste Feld zu eröffnen und „von der höchsten Empfindung bis zum leichtesten Scherz" sich durch alle Dichtungsarten durchzuarbeiten[29]). Damit glaubte er die Oper gefunden zu haben, die sich über alle deutschen Bühnen verbreiten könne. So ist dieses Fragment auch hinsichtlich der Formen das reichste und bedeutendste. Der Anteil des Chors ist opernhaft verstärkt; Dialog, Rezitativ, Arie und Lied wechseln miteinander ab. Hervorzuheben sind vor allem die Arie der Königin („Woget, ihr Wolken . ."), die Taminos („Wenn dem Vater . ."), die Sarastros („Die Krone gab ich . .") und eine nicht ausgeführte, deren Charakter aber leicht zu erraten ist, in der Scene „Wald und Fels" („Sarastro ersteigt unter einer bedeutenden Arie den heiter liegenden Berg") durch ihren lyrischen Charakter. Die Chöre haben ganz im Stile Glucks gehaltene, glänzende Partien, z.B. in den Chorsätzen: „Schauen kann der Mann . ." und „Ihr heiligen Hallen . .". Auf Dekoration und Effekt ist größter Wert gelegt. Dem Komponisten hat der Dichter weitgehendste Freiheit gelassen, wie aus den Regieanmerkungen zu entnehmen ist. So enthält das Fragment alle Stilbestandteile, über die die Oper in jener Zeit überhaupt verfügte, von den großen Chorscenen mit Soli des Gluckschen Musikdramas an bis zum gesprochenen Dialog des deutschen Singspiels[32]).

Das Ganze macht gegenüber seinen Mitläufern einen recht guten Eindruck. Gewiß war es ein sehr gewagtes Unternehmen, wie Wranitzky[33]) meinte, mit Schikaneder-Mozart rivalisieren zu wollen. Auch Schiller[34]) warnte vor einer Ausführung, wenn nicht ein „recht geschickter und beliebter Komponist" zur Verfügung stehe und an dieser Frage scheint die Voll-

---

[28]) Zu Eckermann, 13.4.1823.
[29]) 24.1.1796.
[30]) An Fr. Willmann, Brf. 15.
[31]) An Kirms, 17.6.1810.
[32]) H. Abert, a.a.O., S. 97/98.
[33]) Wranitzky an Goethe, 6.2.1796.
[34]) Schiller an Goethe, 11.5.1798.

endung gescheitert zu sein; denn obwohl sich Goethe in den Jahren 1798—1803 an verschiedene seiner musikalischen Freunde (An Wranitzky, Zelter u.a.) um die Musik dazu wandte, zerschlug sich das Bemühen jedesmal an ihren Ablehnungen — und so blieb das Werk Fragment.

8. Kapitel: „Egmont".

Dieses Drama, für das Goethe die Musik in reichem Maße heranzog, hat seit seiner Entstehung einen Angelpunkt heftiger Diskussionen gebildet. Gervinus[35]), sah darin den Einfluß der durch die Bekanntschaft mit dem Musiker Kayser veranlaßten Beschäftigung mit dem Singspiel. Andere setzten mit der poetischen und musikalischen Komposition des Stückes den Beginn für Goethes neue Hinwendung zur französischen Klassik und Oper an. Man wollte damit dem Drama am Zeug flicken und übersah, daß es gerade durch die innige Verschmelzung von Wort und Musik ein beliebtes Stück unserer Bühnen auch heute noch geblieben ist. Es kommt eben immer nur darauf an, wie ein solches Werk auf der Bühne wirkt, weniger ob es dem scharfen Blick eines Kunstrichters standzuhalten vermag. Das mußte auch Schiller mit seiner Bearbeitung erleben, als das Publikum die Weglassung der Schlafscene, die tatsächlich nur durch ihre Wirksamkeit auf der Bühne zu rechtfertigen ist, mit großer Unzufriedenheit hinnahm, und man bald wieder zur Goetheschen Fassung griff[36]). Der Egmont bleibt damit aber immer ein Drama und hat nichts mit einem Opernlibretto zu tun, ohne daß damit geleugnet sein soll, daß eine ganze Reihe opernhafter Elemente in ihm vorhanden ist. Dabei spielt die Musik Beethovens eine große Rolle. Während nämlich die Gesangseinlagen Goethes rein liedhafter Natur sind, haben sie durch die Komposition reichlich opernhaften Charakter erhalten. Bereits E. T. A. Hoffmann hat gezeigt, daß die Lieder Klärchens durch Beethovens Behandlung zu Arien wurden. Über das Lied „Die Trommel gerührt . ." meinte er, es sei für die Operette ein Meisterstück, für das Schauspiel aber wäre es zu sehr (musikalisch) geschmückt. Im Schauspiel solle das Lied wirklich ein Lied sein, wie man es wohl im Leben anstimme, und da vernichte die Mitwirkung des Orchesters, als etwas ganz fremdartig Hinzutretendes, den eigentlich beabsichtigten Effekt des Ganzen. Dasselbe gelte auch für das Lied „Freudvoll und leidvoll", das m.E. aber bereits bei Goethe die Form einer Arie verlangt durch seinen tiefen inneren Stimmungsgehalt und seinen wechselnden Rhythmus. Die Melodieführung bei Beethoven erschien Hoffmann zu gedehnt, zu opernmäßig, und der Schluß arte beinahe ganz in eine Arie aus[37]). Wir können ihm darin nicht Unrecht geben, auch wenn er Reichardts einfache Komposition vorzog, obwohl keiner von uns Beethovens geniale Musik jemals missen möchte. Die Traumscene mit ihrer unvergleichlichen Wirkung fand Hoffmann „sehr wohl getan", die melodramatische Behandlung passe sich hier ganz dem Worte an. Wir kennen Schillers Ansicht

[35]) G. G. Gervinus: Gesch. der dt. Dichtung, Lpzg. 1874; Bd. 5, S. 110.
[36]) E. Kilian: G.'s Egmont auf der Bühne, Mü. 25, S. 21.
[37]) W. Harich, a.a.O., Bd. XII, S. 289 ff.

hierüber, der von einem „die sinnliche Wahrheit muthwillig zerstörenden Saltomortale in eine Opernwelt" sprach[38]). und wissen, daß auch er damit keineswegs Unrecht hatte, weil ihm die Form über die Wirkung ging. Auch die Volksscene am Anfang des Stückes ist von glänzend dekorativ-opernhafter Wirkung. Goethe selbst sagte einmal, daß er den Chor unter die beiden Liebenden, Klärchen und Ferdinand verteilt habe, weil das eigentliche Volk sich, wie gewöhnlich, ohne Teilnahme zeige[39]). Auch die beiden Schlußscenen, Klärchens Tod und Egmonts Traum, haben rein opernhaften Charakter. Die eine erhält ihre Wirkung durch die symbolische Kraft der Musik, die andere durch die melodramatische Behandlung und scenische Anordnung. Die Erscheinung der Freiheit in himmlischem Gewande auf einer Wolke schwebend, drückt in mimischen Gebärden aus, daß Egmont doch Sieger sei, was durch die Musik, die sich schließlich zu einer Siegessymphonie emporschwingt, noch verstärkt wird. Was aus dieser Scene die Regisseure gemacht haben, wissen wir und hat auch Eugen Kilian[40]) gezeigt. Ebenfalls auf das Konto dieser Männer fällt der Brauch[41]), Musik zum Armbrustschießen und Schelmenlieder zu Jetters Worten zu geben: „Da sollen wir nun die neuen Psalmen nicht singen; .. aber Schelmenlieder so viel wir wollen" (I, 1). Eine solche Beigabe zerstört den Eindruck der Beethovenschen Musik und ist auch dem Niveau des Stückes unangemessen.

Trotz allem Deuteln hat es sich gezeigt, daß Beethovens geniale Musik, die Goethe selbst als völlig kongenial anerkannt hat, die lebensfähigste war und bleiben wird.

9. Kapitel: „Götz von Berlichingen".

Als die Kochsche Gesellschaft am 14. April 1774 in Berlin ihre erste Vorstellung des „Götz" ankündigte, vermerkte sie auf dem Anschlagzettel in kluger Voraussicht: „In diesem Stück kommt auch ein Ballet von Zigeunern vor"[42]), weil sie mit der Schaulust des damaligen Publikums rechnete. Daneben wurde mehrfach die Gelegenheit zu opernhaften Scenerien wahrgenommen, abgesehen von den einfachen Liedchen und den großen Massenscenen. Uns aber interessiert in diesem Zusammenhang die Götzfassung vom Jahre 1804, über die Goethe an Rochlitz[43]) schrieb, daß sie eigentlich nur durch den theatralischen Effekt, den sie bezwecke, entschuldigt werden könne; auch habe sie nur insofern Geltung, „als durch die sinnliche Gegenwart der Bühne und des Schauspiels dasjenige ersetzt werde, was dem Stücke von einer andern Seite entzogen werden mußte". Goethe hat damit zugegeben, angeregt durch seine opernhaften Neigungen, diese Bearbeitung rein auf sinnliche Effekte angelegt zu haben, die auch tatsäch-

[38]) Rezension 1788 (Säkularausgabe, Bd. 16, S. 190).
[39]) An Beethoven, Brf. 22, 1810.
[40]) a.a.O., S. 204 ff.
[41]) s. Kilian, a.a.O., S. 98.
[42]) Goethe-Jahrbuch, II, 91.
[43]) Brf. vom 11. Sept. 1811.

lich in reichem Maße vorhanden sind, sowohl rührende, als auch grausige und lächerliche. So macht vor allem die Trauungsscene Sickingens mit Marie einen opernhaften Eindruck dadurch, daß Lerse und Georg mit Fahnen auftreten, Chorknaben, Priester, Männer und Frauen singend ums Theater und in die Kapelle ziehen, wobei der Gesang fortdauert. Darüber schrieb Goethe an Zelter am 8. August 1804: „..eine Orgel kann man recht gut von weitem hören, und da die Capelle zunächst ist, so hört man auch den Gesang fort, indessen außen eine Scene vorgeht. Sie werden daher die Güte haben, etwa Worte aus einem Psalm zu wählen. Der Charakter ist feyerlich und sanft, ins Traurige ziehend..". Zelter legte seinen Plan einer Vertonung dieser Scene in einem Briefe an Goethe vom 24. August 1804 dar. Er wollte die Orgel weglassen; das Orchester sollte anfangen zu spielen, indem sich der Zug näherte. Im fünften Takte sollte dann der Chor eintreten. Das Orchester aber müßte überall kräftig eingreifen. Blasinstrumente habe er vermieden, weil der Gesang darunter leide. Wenn sich der Chor entferne, müsse auch das Orchester nach und nach abnehmen. Die Worte wählte Zelter aus dem 11. Psalm, wozu noch ein „Gloria" kam, weil es bei allen Zeremonien der Katholiken so sei. Goethe gefiel dieser Gesang sehr gut; „er nehme sich gar schön und liebenswürdig aus" — so meinte er — „und habe den bedeutenden Augenblick recht zweckmäßig hervorgehoben"[44]). Das eingelegte Lied Georgs dagegen sollte dem Charakter gemäß ohne instrumentale Begleitung ausgeführt werden[45]). Daneben fällt vor allem die Mummenschanzscene[46]) auf, zu der Goethe ebenfalls Musik wünschte. Franz und Adelheid erscheinen maskiert mit einem großen Maskengefolge, das sie an Blumenketten führt. Diese Scene ist zu stark auf Effekte angelegt, ebenso die Brandscene (V, 7), die Geistererscheinung (V, 14), das Ende des ersten Aktes, die Überfallscene im zweiten Aufzug und die bunten Kriegsscenen. Zelter beabsichtigte übrigens, das Ganze mit Musik zu durchweben[47]).

Daß diese Fassung nicht lebensfähig sein konnte, lag an der Unvereinbarkeit solcher Prunkscenen mit dem kernigen, naturalistischen Inhalte des Ritterdramas. Goethe hatte das selbst empfunden, wenn er Rochlitz gegenüber gestand:[48]) „Da ich also überzeugt bin, daß beim Lesen niemand leicht die neue Arbeit billigen werde, weil nicht zu verlangen ist, daß der Lesende die mangelnde Darstellung sich vollkommen suppliere; so habe ich bisher g e z a u d e r t, diese Bearbeitung drucken zu lassen.."[49]).

10. K a p i t e l: „Iphigenie auf Tauris".

Es ist uns aus Goethes eigenem Munde bekannt, daß dieses Stück aus einer musikalischen Stimmung heraus entstanden ist, die durch ein Quartett erregt wurde, das im Nebenzimmer spielen mußte[50]). Man hat bereits

[44]) An Zelter, 24.9.1804.
[45]) An Zelter, 8.8.1804.
[46]) IV, 17 und 18.
[47]) An Goethe, 24.8.1804.
[48]) Brf. vom 11.9.1811.
[49]) gedruckt erst 1833.
[50]) an Charlotte von Stein, 14.2.1779.

verschiedentlich darauf hingewiesen, daß die „Iphigenie auf Tauris" von Gluck auf Goethes Werk von großem Einfluß gewesen sei. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß diese Oper 1779 zum ersten Male in Paris erschien, während Goethe sein Stück bereits im Januar 1779 zu schreiben begann. 1780 kam die Partitur der Oper heraus; 1781 ist sie zum ersten Male in Wien, 1795 in Berlin gegeben worden[51]). Auch Wielands „Singspiel", wie er es nannte, ist trotz Goethes heftigen Angriffen nicht ohne Einfluß gewesen. Den äußeren Zusammenhang zwischen beiden Werken hat zuerst Hermann Grimm vermutet. Ich führe hier wörtlich an, was Franz Schultz in seinem Buche „Klassik und Romantik" darüber schreibt: „Der ganze Boden des 18. Jahrhunderts, in welchen die Goethesche „Iphigenie", als Schlußglied einer Entwicklung gesehen, ihre Wurzel gesenkt hat, wird jedoch ausgehoben mit den Zusammenhängen, in denen Wielands „Alceste" steht. Nachklang einzelner Wendungen der „Alceste" vernimmt man unüberhörbar in der „Iphigenie". Inwiefern aber liegt dies Werk Wielands an der Wendung des Weges, der zum klassischen Stile Goethes und zum klassischen Stile in Deutschland überhaupt hinaufführte? E i n e r der bestimmenden Einflußbereiche ist die M u s i k, genau die Gattung des M e l o d r a m a s mit seiner Vereinigung von dramatischen und lyrisch-musikalischen Elementen"[52]).

Wie ich bereits ausführte, hat sich Herder in seinem „Reisetagebuch" für eine Oper eingesetzt, die im Gegensatz zur üppigen Barockoper von äußerster Schlichtheit des Baues sein sollte, ruhend auf menschlichem Grund und Boden und ganz erfüllt von Empfindung. Wenn er einen „einfachen Plan", „keine Verkleidung" und „keine Verwicklung" wünschte, sondern nur „menschliche Szene", so erfüllt das der Grundriß der „Iphigenie" nach Gehalt und Form. Herder sprach nur aus, was gleichzeitig von Gluck im Vorwort seiner „Alceste" (1769) theoretisch begründet wurde. Diese Quellen benutzte Wieland für seinen „Versuch über das deutsche Singspiel" (im Teutschen Merkur 1775), wobei sich der Ausdruck Singspiel mit dem Melodrama deckt. „Diese Verwurzelung der „Iphigenie" in einem Erdreich, das, vom Geschmack des Melodrams durchsetzt, Gehalt und Stil der klassischen deutschen Dichtung vorbereitete, wird durch die zeitliche und geistig-seelische Nähe des für Gluck bestimmten Goetheschen Monodramas „P r o s e r p i n a" von 1777/78 bestätigt. Dieser Meilenstein auf dem Wege zur „Iphigenie", zur deutschen Hochklassik und Spätklassik, den ein feiner Sinn „ein Mittelglied" zwischen „Prometheus" und „Iphigenie", zwischen „Ganymed" und „Parzenlied" genannt hat, bring..... die Gattung des Melodramas zur Erfüllung"[52]).

Wieland hatte dem höfischen Festspiele zuerst eine künstlerische Form gegeben, die nicht bloß bei der bestimmten „Gelegenheit" wirken wollte[53]). Auch Goethes „Iphigenie" war ein solches Festspiel. Wielands Singspiel war ein gesprochenes Innendrama mit lyrischer Betonung der Ruhelage, der Höhe- und Wendepunkte. Es webt ganz im unmittelbaren

---

[51]) H. Grimm, a.a.O., S. 341.
[52]) a.a.O., S. 241 ff.
[53]) Petsch, a.a.O., Bd. 7, S. 10.

Gefühlsleben und drängt mit dem Sachlichen auch das Geistige zurück[53]). Die Technik seines Librettos ist zunächst bedingt durch den Charakter des Singspieles nach italienischem Muster. So suchte Wieland in seinen Arien Metastasio nachzuahmen. Das Rezitativ ist in freien jambischen Versen abgefaßt, welche sich mit Vorliebe dem fünffüßigen Jambus nähern. Seine Arien sind strophisch gegliedert; die dreiteilige Dacapoarie der Italiener herrscht vor. An Ensembles kommen Duette und auch Terzette vor, aber es singen nie mehr als zwei Stimmen zusammen. Die Anwendung des Chores ist beschränkt, und immer ist sein Erscheinen motiviert, wobei er sich der Form der griechischen Tragödie zu nähern sucht. Während die äußere Handlung sehr mager ist, enthalten seine Singspiele viel Seelisches, welches dem Gesange leicht zugänglich ist. Auffallend ist die geringe Personenzahl und die Wahrung der Einheit von Ort und Zeit, wie bei Goethes „Iphigenie". Die Monologe in Rezitativform stammen aus den Mono- und Melodramen[54]). Alles das aber dient Hermann Grimm dazu festzustellen, daß diese Form des Dramas sich der der alten Operntexte nähert. Er meint: „Die Operntexte, welche herzustellen nicht schwer war, wurden zu einer festen literarischen Form. Die Acte durften nur wenige Scenen haben, die Handlung mußte unverworren sein, die Personen an der richtigen Stelle Gelegenheit finden, in volle Leidenschaft zu gerathen. Die Verse dagegen brauchten weder gleich lang, noch gereimt, noch überhaupt gut zu sein. Trotzdem hat es Dichter gegeben, welche in dieser einfachen losen, so ganz zur Nebensache gewordenen Form eigenthümliches geleistet haben.

Metastasio's Operntexte waren im vorigen Jahrhundert so berühmt weger der Schönheit und Süßigkeit ihrer Sprache, daß man sie auf italienischen Bühnen ohne Musik als gesprochene Dramen gespielt hat. Diese Form des gesprochenen Operntextes wählte Goethe für seine „Iphigenie". Er nennt sie die „französische Form", denn auch die Franzosen hatten bedeutende Librettodichter, unter denen Quinault den ersten Rang einnahm. Ein Zufall scheint Goethe diese Form gleichsam zugespielt zu haben."[55]) Was Goethe in seiner Farce „Götter, Helden und Wieland" zu tadeln hatte, war das Idealisieren Wielands, denn dieser hatte eben die Fabel lediglich in das Innenleben verlegt. Wenn er bei Wieland rügt, daß dieser seinem Stoffe „größere Schönheiten anempfunden hätte", so hat er damit recht, denn das ist die „wunde Stelle" in seinem Singspiel[56]).

Wenn nun die „Iphigenie" zeigt, daß sie vieles mit der „Alceste" gemein hat, so ist ein Gegensatz der, daß Goethes Werk gerade im Geistigen und nicht wie in der „Alceste" im unmittelbaren Gefühlsleben wurzelt[53]). Natürlich fehlen auch die charakteristischen Formen, wie Arie und Rezitativ, vor allem die bei Wieland so häufig vorkommende Dacapoarie. Gewiß kann man suchen und finden, man kann die freien hymnischen Gebilde, die besonders die Kraft und Tiefe des seelischen Erlebens aus-

---

[54]) Zft. f. dt. Philologie, Bd. 19, S. 232 ff. (Minor: Die Wielandschen Singspiele und Goethes „Iphigenie".).

[55]) a.a.O. S. 332.

[56]) Zft. f. dt. Altertum, Bd. 26, S. 252 (Seuffert: Der junge Goethe und Wieland).

drücken, als den eigentlichen Arien entsprechend ansehen[53]), ja man kann mit viel Fantasie hier sogar die „Form des gesprochenen Operntextes" vermuten[57]), aber dem steht allein schon entgegen die Länge und Gedankentiefe dieser Reden, die einer musikalischen Bearbeitung, und darauf käme es doch an, entgegenstehen. Gewiß kann man Musik zur äußeren Umrahmung mit heranziehen, wie dies z.B. bei einer Aufführung in Nürnberg geschah, über die Zelter am 4. Oktober 1827 an Goethe berichtete: „Das Orchester spielte dazu Anfangs die Ouvertüre aus Glucks „Iphigenie in Aulis", auch retardirend, sonst egal, und endlich kamen sie nach und nach von selber in das rechte Tempo"; aber jede weitere Verquickung des Goetheschen Textes mit Musik müßte mißlingen. Das beweist auch eine Ausführung Zelters an Goethe vom 12. Juli 1804 über einen Versuch Reichardts, für das Berliner Hoftheater die Dichtung mit Chören zu versehen, die da lautet:; „Mir kömmt dieser Versuch vor wie eine Operation, die an einem gesunden ausgewachsenen Körper versucht wird, und das Chor ist eine Flicke, wo kein Loch ist". „Goethe hat seine „Iphigenie" nicht zwar im Stile, aber im Sinne der „Alceste" gedichtet. Das dichterische Prinzip dort ist wie für Wielands Singspiel die seelische Vertiefung des überkommenen Stoffes, die Wahrung der sittlichen Freiheit".

11. Kapitel: „Des Epimenides Erwachen".

Dieses im Jahre 1814 geschriebene Festspiel zur Feier der Rückkehr des Königs, ist in verschiedener Hinsicht für uns interessant. Einmal, weil sich Goethe selbst über Anlage und Ausführung des Stückes ausführlich ausgelassen hat[58]), zum anderen, weil wir es hier mit einem Konglomerat von allen möglichen Mitteln der poetischen und musikalischen Formenwelt zu tun haben. Dramatisches, Melodramatisches und Opernhaftes verbinden sich zu einer glänzenden Schaustellung. Musik und Gesang werden gefordert, Arien und Chöre beleben das Ganze, das Ballett hebt es auf die Stufe des Sinnlichen. Goethe hat die große Arbeit, die für ein solches Stück notwendig ist, einmal kurz umrissen[59]). Zunächst die Arbeit des Dichters als Grundlage, „der durchaus hier immer den äußern Sinn beschäftigen und zugleich den innern anregen will, der vom Zuschauer verlangt, daß er jeden Augenblick schaue, merke und deute". Dazu kommt die Arbeit des Komponisten, „der das Gedicht begleiten, tragen, heben und fördern soll, und auch diese seine Pflicht mehr oder weniger erfüllt". Ferner das Orchester, „das die Intentionen des Capellmeisters vollkommen ausführen soll, Schauspieler und Sänger, die an dem ihnen in die Hand gegebenen Leitfaden sich durch so manche Gefährlichkeit hindurchzuwinden haben", wobei jeder einzeln seine Pflicht tun und doch auf die übrigen merken solle. — Wie sehr Goethe die musikalische Behandlung des Stückes am Herzen lag, erfahren wir aus dem Munde des Komponisten B. A. Weber, der erzählt, mit welcher Aufmerksamkeit der Dichter allen

[57]) H. Grimm, a.a.O., S. 332.
[58]) s. Gräf, a.a.O. Bd. 3, S. 304 ff.
[59]) An Zelter, 17.4.1815.

seinen Bemerkungen über die Komposition lauschte, mit welch „kindlichem Gemüth" er seine Abänderungen auf der Stelle niederschrieb, wie ihn die musikalische Ansicht die Weber ihm von dem Ganzen gab, begeisterte und wie erstaunt und erfreut er zugleich war, als er hörte, daß das Stück im großen Opernhause gegeben werden solle, worauf Goethe geantwortet haben soll: „Hätte ich das gewußt, was hätte ich noch machen wollen!"[60]) Daß Goethe an eine opernhafte Darstellung gedacht hatte, geht nicht allein aus dem Glanz der Ausstattung, sondern auch aus den fein berechneten Kontrastwirkungen hervor[61]). Über die Anlage des Stückes berichtete Goethe an Karl Liebich am 7. Juli 1814: „Jenes Drama ist dergestalt eingerichtet, daß ganz reine Recitation, Recitative mit melodramatischer Behandlung, Recitativ, Cavatine, Arie, Duett, Terzett und Chor mit einander abwechseln so daß die vorzüglichsten Schauspieler, als die Sänger ihre Talente darin entwickeln können". Auffallend ist die starke Beteiligung des Chors in Einzelgruppen, wie der Tugenden, Priester, Dämonen, Krieger, Frauen und Landleute, als Doppelchöre und Unisonos aller Chöre (z.B. II, 8). Über den Diplomatenchor zum Beispiel schrieb Goethe: „.. sie haben einzeln nicht zu sprechen, noch zu singen; sie bilden bloß den Singechor des listigen Dämons und einen Figuranten-Chor. Das Verschlingen dieses listigen Geleits in die abmarschirende Colonne und die dadurch entstehende Retardation bei retardirtem Tempo ist eine schöne Aufgabe für den Componisten und Ballet-Meister"[62]). Durch die Vereinigung der Krieger und Einheimischen im zweiten Aufzuge sollte der Übergang zum Ballett hergestellt werden, welches die Freude des Wiedersehens, Erkennens, Findens in den mannigfaltigsten Familienscenen anmutig ausdrücken sollte[63]). Zelter urteilte nach der Aufführung in Berlin über die Chöre, daß sie durch ihren „großen Apparat" und besonders durch das Auftreten der verschiedenen Völkerschaften, sehr „imposant, am meisten für das Auge", gewesen wären[64]). Hieraus wird ersichtlich, daß die Chöre in der Hauptsache opernhaft-dekorativen Charakter haben. Selbst der der Oper angehörige unsichtbare Chor findet an einigen Stellen Verwendung (z.B. II, 5 und II, 7). Daneben forderte Goethe für manche Teile melodramatische Behandlung, z.B. bei den Worten der drei Dämonen. Weber ging auf diese Intentionen ein und behandelte vieles auf diese Art ganz vorzüglich[65]). Über die darin vorkommenden Formen erfahren wir von Goethe, daß sowohl reine Rezitative ohne Begleitung vorhanden sind, wie z.B. die Stanzen der Muse und ein Teil der Rolle des Epimenides, als auch solche mit „mehr oder weniger Begleitung", sogenannter „melodramatischer Behandlung". Dieses würde der Fall sein bei den Worten des Kriegsgottes und der beiden anderen Dämonen. Ferner begleitete Rezitative, z.B. der größte Teil der Partien der List und der Sklaverei[66]). Der Auftritt des Dämons der Unterdrückung z.B. gleicht vollständig einer neapolitanischen

[60]) Mit B. A. Weber, 25.6.1814.
[61]) H. Abert, a.a.O., S. 99.
[62]) An Weber, 15.6.1814.
[63]) Gräf, a.a.O. Bd. 3, S. 371.
[64]) An Goethe, 30.3.1815.
[65]) Zelter an Goethe, 5.4.1815.
[66]) Gräf, a.a.O., Bd. 3, S. 328 f.

Soloscene mit malerischem Akkompagnato, Kavatine und Arie[67]). An Arien finden wir im ersten Aufzuge, 12. Auftritt, die des Dämons der Unterdrükkung: „Nicht zu zieren und zu verdecken . ." (bei Weber Nr. 12) und im 15. Auftritt: „Im Gedränge hier auf Erden . ." (bei Weber Nr. 15), worauf nach dem großen Rezitativ die Arie: „Aufgeregte Höllenbilder" folgt (bei Weber Nr. 15). Die Inschrift: „Hast du ein gegründet Haus . .", die Goethe nach Vorschlag Zelters hinter der Bühne zwar nicht von einer Altstimme, wie dieser meinte, sondern durch ein „unsichtbares Chor"[66]) singen lassen wollte[68]), hat Weber als Arie für Tenor behandelt und damit die Bedingung ausgesprochen, daß der Darsteller des Epimenides auch zugleich Sänger sein mußte (bei Weber Nr. 20). Wir erfahren ferner bei Gräf[69]), daß Goethe für die Demoiselle Schmalz eine Arie mit Chor eingelegt hatte, über die Zelter schreibt, daß diese „Bravourarie eine eigentliche Concertarie" sei, die recht gut hierher gehöre, doch müsse sie wenigstens von einer schönen Stimme gesungen werden[70]). Über die Mitwirkung des Balletts habe ich schon gesprochen. Goethe meinte in diesem Zusammenhange, daß die „Damen", welche an Adelheid von Walldorf (Götz), Gräfin Terzky u.a. erinnern werden, von Tänzerinnen vorzustellen wären[71]). Daß es gerade die Ballette waren, die das Publikum damals ergötzten, erfahren wir aus einem Briefe Charlotte von Schillers[72]), worin sie über die Vorstellung in Weimar berichtet, daß das Fehlen der Ballette hier, die in B.(erlin) das Stück auf den Beinen gehalten hätten, den unbefriedigenden Gesamteindruck nur noch verstärkt hätte. Über die Dekorationen ist im Einzelnen wenig zu sagen. Sie wurden von Beuther, einem Schüler des berühmten Fuentes entworfen und waren in großem, weiträumigen Stile gehalten, was an die Dekorationen der Händelschen Opern erinnert. Sie spannten den Bogen durch ihre Pracht und durch die herrlich anmutenden Massenaufzüge ins opernhaft Gewaltige. Goethe selbst hatte nur weniges angedeutet, weil er, wie er ausführt, an die Mäßigkeit der italienischen Opern und die in ihnen sorgfältig beobachtete Verteilung der Stimmen durch das Ganze nach dem, was die Sänger physisch leisten können, gewöhnt gewesen sei und daher bei dieser freien und in gedachtem Sinne rücksichtslosen Arbeit immer einige Sorge gehabt habe, daß die Partien den Sängern lästig werden könnten[73]).

12. Kapitel: „Pandora".

Das Stück, das im Januar 1807 von Seckendorff komponiert wurde, trägt, wie der „Epimenides", ein recht buntes Gewand aus dramatischen und opernhaften Elementen. Das Personenverzeichnis klärt uns darüber

[67]) H. Abert, a.a.O. S. 99.
[68]) G. an Zelter, 16.6.1815.
[69]) a.a.O. Bd. 3, S. 336.
[70]) An Goethe, 1.6.1815.
[71]) An Zelter, 15.6.1814.
[72]) An Knebel, 14.2.1816 („Briefe von Schillers Gattin an einen vertrauten Freund", hg. v. Hch. Düntzer, Lpzg. 1856).
[73]) Gräf, a.a.O. Bd. 3, S. 330.

auf, daß den Chören in dem Fragment eine größere Rolle zugeteilt ist, deren Charakter zumeist nur dekorativer Natur ist. So der Chor der Schmiede. „Zündet das Feuer an!", der sogar die Form der dreiteiligen Dacapoarie aufweist und der lyrische Chor der Hirten: „Ziehet den Berg hinauf..".Auch Lieder und Arien sind eingestreut, z.B. das Lied des Epimetheus: „Der Seligkeit Fülle, die hab' ich empfunden.." oder die dreiteilige Dacapoarie: „Wer von der Schönen zu scheiden verdammt ist..". H. Abert[74]) hat bereits darauf hingewiesen, daß man mehr als einmal den Eindruck hat, als sollte hier die Sprache ersetzen, was sonst die Musik zu leisten hat. Beim Rezitativ fällt auf, daß es oftmals so voll innerer Musik ist, daß es einem wie ein recitativo accompagnato im Ohr klingt, z.B. die Worte der Eos: „Jugendröte, Tagesblüte.." usw. Opernhaft ist auch der Schluß, wo Goethe noch einmal alle Chöre, die Schmiede, Hirten, Feldbauende, Krieger, Winzer, Fischer usw. zu einem Tutti vereinigen wollte, um mit einem gewaltigen Schlußhymnus das Stück zu beschließen, wobei die Elpore thraseia hinter dem Vorhang hervor ad spectatores nach barocker Manier erscheinen sollte. Zelter hatte eine Reihe von Stellen in Musik gesetzt, z.B. Vers 789—812: „Mühend versenkt..", Vers 491—568: „Einig, unverrückt, zusammenwandernd.."[75]) u.a.[76]). Er schrieb z.B. am 28. Juli 1810 an Goethe: „Ich bin unablässig mit dem Studio des „Prometheus" (das ist die Hauptfigur des Stückes) beschäftigt und werde wohl nach und nach hineinkommen. Nur ist die Frage: würden sich in dem was folgt wohl zwey- und dreystimmige Stellen finden lassen?" Goethe war darüber sehr erfreut und schrieb: „Wenn ich den Antheil hätte voraus sehen können, den Sie an dieser Arbeit nehmen; so hätte ich den Gegenstand anders behandelt und ihm das Refractaire, was er jetzt für die Musik und für die Vorstellung hat, zu benehmen gesucht"[77]). Was Goethe hinterließ, war dennoch „eine der Oper verwandte Mischung von Drama und Lyrik", die uns aufs Neue beweist, daß „seine jahrzehntelangen Bemühungen um die Oper doch nicht fruchtlos waren"[78]).

13. Kapitel: „Mahomet" und „Prometheus".

Ich füge diese beiden Fragmente der Vollständigkeit halber hinzu, weil, wie H. Abert meint, hier die Formenwelt der damaligen Oper wieder deutlich zutage trete[79]).

Der „Prometheus" ist in freien Rhythmen abgefaßt, die K. Burdach[80]) eine „genialische Poetisierung des Maßes der Rezitative und Chöre der Madrigale und Kantaten" nannte; d.h. er sah die Monologe als eine Art Rezitative an, deren musikalische Begleitung in sich selbst liegt. Wir können sogar einige Verse geradezu als arienhaft ansehen. Den berühmten Gesang: „Bedecke deinen Himmel Zeus.." nennt Abert[79]) „eine freie ly-

[74]) a.a.O. S. 102/3.
[75]) Goethe an Zelter, 26.10.1812.
[76]) Zelter an Goethe: 13.7.08. — 16.—20.2.11; 23.5.11.
[77]) An Zelter, 6.6.1811.
[78]) G.'s sämtl. Werke, Jub.-Ausg., 40 Bd., Stu. Bl. 1902/07; Bd. 15, S. 377.
[79]) a.a.O. S. 119.
[80]) „Vorspiel", ges. Schriften zur Geschichte des Deutschen Geistes. Halle 1926; Bd. 2; S. 116.

rische Monodie, musikalisch gesprochen, eine großes Accompagnatorezitativ.

Ebenso liegt es im „Mahomet", von dem wir nur wissen, daß er mit einer Hymne begann, die verloren gegangen ist, sich aber, wie Goethe meinte, zum Zwecke einer Kantate wohl wiederherstellen und sich dem Musiker durch die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks empfehlen lasse[81]). Daß Goethe auch Musik herbeiziehen wollte, beweisen seine Worte: „Mehrere einzuschaltende Gesänge wurden vorläufig gedichtet; von denen ist allein noch übrig, was überschrieben „Mahomeds Gesang", unter meinen Gedichten steht. Im Stück sollte Ali, zu Ehren seines Meisters, auf dem höchsten Punkte des Gelingens diesen Gesang vortragen, kurz vor der Umwendung, die durch das Gift geschieht"[81]). H. Abert[82]) sieht gerade das, was Goethe als „Hymne" bezeichnete, als Parallele zum Nachtgesang der Oper an und meint, daß die Fortsetzung in rhythmischer Prosa deutlich lehre, daß der Hymnus als Gesang, opernhaft gesprochen, als Arie gedacht war . . .". Auch hier wollte Goethe für „Abwechslung der Stimmen und Macht der Chöre" sorgen, wofür der Anführer einer Karawane mit seiner Familie und dem ganzen Stamme Gelegenheit biete[81]). Sicher hat Goethe geradezu die Mitwirkung eines Musikers für beide Werke gefordert.

Das ist alles, was wir darüber wissen, und was H. Abert in wunderbarer Weise bereits musikalisch ausgedeutet hat.

14. Kapitel: „Faust".

Obwohl Goethe selbst Eckermann gegenüber ausgesprochen hatte, daß der zweite Teil mit einer Tragödie beginne und als Oper schließe, so steht der erste Teil dem zweiten an musikalischer Bedeutung nicht viel nach. Neben bunten und zauberhaften Dekorationen verlangt auch der erste Teil Musik an vielen Stellen neben Gesang und Chorgesang, wenn auch nicht direkt von Goethe vorgeschrieben, so doch dem Stimmungsgehalte gemäß, wie die verschiedenen Vertonungen beweisen. Der zweite Teil wurde dagegen eindeutig von allen Seiten in manchen Teilen als Opernlibretto bezeichnet, weil die Gesangsstücke in den Verlauf einer zusammenhängenden dramatischen Handlung hineingestellt sind[83]) und weil Bilder von seltener malerischer Schönheit, herrliche Dekorationen und Bewunderung erregende Effekte die Sinne des Zuschauers fesseln[84]). Das geschah vom Dichter bewußt und steht eigentlich in direktem Gegensatz zu seiner Behauptung, er habe bei der Abfassung an eine Aufführung nicht gedacht; denn diese recht zahlreichen Effekte können ihre Wirkung nur auf der Bühne tun, nicht beim Lesen. Damit berühren sich auch die Ausführungen Goethes Eckermann gegenüber: „Aber doch ist alles sinn-

---

[81]) D. und W., III, 14.
[82]) a.a.O. S. 119.
[83]) R. Baetz, a.a.O. S. 12.
[84]) „Bühne und Welt", Zschft. f. Theaterwesen, Lit. u. Musik, hg. von E. u. G. Elsner, Bl.; X, 2, 1908, S. 642 ff.

lich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen. Und mehr habe ich nicht gewollt"[85]). Ähnlich äußerte er sich am 29.1.1827 ebenfalls zu Eckermann: „Der erste Teil erfordert die ersten Künstler der Tragödie, sowie nachher im Teile der Oper die Rollen mit den ersten Sängern und Sängerinnen besetzt werden müssen. Die Rolle der Helena kann nicht von einer, sondern muß von zwei großen Künstlerinnen gespielt werden; denn es ist ein seltener Fall, daß eine Sängerin zugleich als tragische Künstlerin von hinlänglicher Bedeutung ist". Dafür sprechen auch alle Versuche Goethes, Musik für das Stück zu bekommen. So schrieb er am 7. Mai 1807 an Zelter: „Ich freue mich zum voraus auf den Spaß, den Ihnen der fortgesetzte „Faust" machen wird. Wieder sind Dinge darin, die Ihnen auch von musikalischer Seite interessant sein werden". Ebenso weisen die zahlreichen mündlichen und schriftlichen Besprechungen mit Eberwein und Radziwill in diese Richtung, in denen die Unterwürfigkeit des Dichters unter den Musiker recht zum Ausdruck kommt, indem er von vornherein den befreundeten Komponisten Entgegenkommen zeigt und sogar auf Wunsch neue Stellen dichtete, um ihnen reichere Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kunst zu geben. Gewiß, er zweifelte mit vollem Recht daran, daß ein Werk von solchem Ausmaße, das mit allen Mitteln bühnentechnischen Könnens ausgeführt ist, jemals auf die Bühne kommen könne. Daß aber sein lebhaftester Wunsch darauf hinauszielte, daran zweifle ich nicht. Er mußte ja auch erkennen, daß er sich in der Meinung geirrt hatte, daß es ganz unmöglich sei, den Faust zu vertonen, da das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was die Musik stellenweise enthalten müßte, der Zeit zuwider wäre[86]). Komponisten fanden sich in großer Zahl ein, und Goethe selbst hatte ja das Glück, noch einige Vertonungen kennen zu lernen. So lobte er Fr. Förster[87]) gegenüber Radziwills Kompositionen wegen ihrer Einfachheit und nannte sie eine „genialische und glücklich mit fortreißende Composition". Er lernte Eberweins Musik kennen und bedauerte nur, daß dieser nicht begreifen wollte, was er mit dem Faust vorhatte[88]), Berlioz schickte ihm seine Kompositionen, und er lernte Spohrs Oper kennen[89]).

Zugleich aber gewann er mit Radziwills Versuchen neue Hoffnungen, das „seltsame Stück" auf das Theater zu bringen[90]). Er stand mit Rat und Tat bei, genehmigte Aug. Klingemanns Bearbeitung und erlebte die erste Aufführung in Weimar mit, die er mit Rat und Tat unterstützte, bei seiner 80jährigen Geburtstagsfeier. So wurde der Faust zu einem Bühnenweihfestspiel im Sinne Richard Wagners, das wir heute auf unseren Bühnen nicht missen möchten, und von dem Rich. Wagner selbst einmal gesagt hat: „Nur wenn wir ein Theater, eine Bühne und Schauspieler hätten, welche uns dieses deutscheste aller Dramen vollständig richtig zur Darstellung brächten, würde auch unsere ästhetische Kritik über dieses

[85]) 25.1.1827.
[86]) Zu Eckerm., 12. 2. 1829.
[87]) Gräf, a.a.O. Bd. 4, S. 277.
[88]) An Zelter, 8. 6. 1816.
[89]) An Zelter, 16. 12. 1829.
[90]) Tag- und Jahresh. 1814.

Werk in das Reine kommen ... Wir würden dann erkennen, daß kein Theaterstück der Welt eine solche scenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist, als gerade dieser ... immernoch ebenso verketzerte als unverstandene zweite Teil der Tragödie"[91]). Da hinaus liefen auch die Versuche Franz Dingelstedts, Faust als Trilogie für Bayreuth zu bearbeiten, und eine schönere Ehrung konnte Goethe nicht zuteil werden, als daß man seinen „Faust" mit dem hehren Namen „Richard Wagner" zusammenbrachte und dessen Drama, aus der Musik geboren, als das verwirklichte Ideal Goethes bezeichnete[92]). „Faust" und „Parsifal" heißen die krönenden Werke zweier Heroen deutscher Geistesgeschichte, die dasselbe Ziel hatten, nur von verschiedenen Grundlagen ausgehend: Verwirklichung des seit Jahrhunderten erstrebten, menschheitserlösenden Ideals eines alle Künste umfassenden Gesamtkunstwerkes.

Meine Untersuchung ist nicht allein auf der Dichtung aufgebaut, sondern zieht zur Beurteilung auch Komposition und Aufführung heran. Einiges sei hierüber im Voraus ausgeführt. Es wird wohl nirgends deutlicher als gerade bei diesem Stück, wie eigenmächtig Musiker und vor allem Regisseure bei ihrer Arbeit mit einer Dichtung verfahren. Goethe selbst äußerte darüber zu Förster: „Aber eben die Bearbeitung, das ist der schwierigste Punkt, zumal bei einem Drama wie der Faust, bei welchem der Dichter von Haus aus gar nicht an eine Aufführung auf der Bühne gedacht hat"[93]). Einige Beispiele mögen diese Eigenmächtigkeit bezeugen. Bereits die Faustdichtung in der Form, wie sie Goethe 1775 mit nach Weimar gebracht hatte, wurde nach Weimar und Frankfurt a.M. am 22. Oktober 1920 im Deutschen Theater in Berlin aufgeführt unter der Regie von Max Reinhardt. Der Text des Urfaust wurde in fast unveränderter Gestalt beibehalten. Die Bilder erschienen sämtlich im Rahmen eines gotischen Spitzbogens und, soweit es Landschaften waren, vor einem goldenen Hintergrund, sodaß man den Eindruck frühester, primitiver Kunst hatte. Daß in der zweiten Hälfte während der Verwandlungen Glockenklang, Orgelspiel und Sturmesbrausen ertönte, wurde von einem Teil der Kritik mit Recht als überflüssig bezeichnet. Die Musik war von Klaus Pringsheim nach mittelalterlichen Weisen zusammengestellt[94]). Die Aufführungen des ersten Teils von Devrient in Weimar zeigten Vorliebe für Ballette[95]); die unter Radziwill in Berlin zeichneten sich durch maschinelle Tricks[96]) aus, bei der ersten Aufführung in Weimar fiel die erste Wagnerscene, um Goethes Wunsche den ersten Teil melodramatisch zu behandeln, nachzukommen[96]). In Dresden wurde die Regie unter Eduard Devrient zum „öffentlichen Gespött". Worte, Töne und Takte paßten nicht zusammen[97]). Unter Dingelstädt 1878 wurde der Faust zum Ausstattungsstück und war geeignet, die

[91]) Max von Millenkovich-Morold: „Goethe und Wagner", Z. f. M. 1932, S. 199 ff.
[92]) Max von Millenkovich-Morold, a.a.O. S. 200 f.
[93]) Gräf, a.a.O. Bd. 4, S. 415.
[94]) W. Russo: G.'s F. auf d. Berl. Bühnen, Bl. 24, S. 207 f.
[95]) Bühne und Welt, S. 60.
[96]) W. Creizenach: D. Bühnengesch. d. G. F., Ffm. 1881, S. 38.
[97]) H. Brandt: G.'s F. ... zu Dresden, Bl. 1921, S. 131.

Schaulust in unerwarteter Weise zu befriedigen[98]). In Berlin hatte L'Arronge ebenfalls ein Ausstattungsstück daraus gemacht, das an die Oper heranreichte[99]). Ein Urteil darüber lautet: „Der vergaß am Anfang häufig über dem Dekorationsmaler und Elektrotechniker den Schauspieler und den Dichter"[100]). In Wien schlug man z.T. ins Gegenteil um und ließ „nothwendige Gesänge" überhaupt weg; andere Teile waren opernhaft ausstaffiert[101]). Zugleich aber tat hier der bekannte Ballettmeister Kobler, der auch ein ausgezeichneter Maschinenmeister und Tausendkünstler war, in einem verhältnismäßig beschränkten Raume Wunder mit Verwandlungen, Gruppierungen, Luftflügen, Feuerregen und Metamorphosen[102]). Holtei verfertigte sogar ein Melodrama nach Goethe in einem Vorspiel und drei Akten, das in ganz unsinniger Weise von der Vorlage abwich, worüber Goethe sehr aufgebracht war[103]). Gutzkow sah sich wiederum genötigt, einen „Raub der Helena" zusammenzuschreiben, wobei, wie Max Ring sagte, das erhabene Weltmysterium auf das Niveau einer gewöhnlichen Opern- und Ballettvorstellung herabsank[104]). — Ähnlich verhält es sich mit den Kompositionen. Radziwills Musik wird als zu ausgedehnt und opernhaft bezeichnet[105]), die Komposition Lindpainters (1871) nannte die Kritik eine „solide Trivialität"[106]), die H. Zöllners wird als „Opernverballhornung" bezeichnet[106]). Die Musik Reißingers zu Gutzkows: „Raub der Helena" hielt das ganze Konglomerat als eine Art Singspiel zusammen[107]). Gounods vortreffliche Musik rettete bisher die „Margarethe", Zenger und Lassen stellten die melodramatische Behandlung in den Vordergrund, aber mit Mäßigung, Weingartner dagegen ist sehr freigiebig und über Schumanns und Wagners berühmte Kompositionen ist wenig zu sagen.

So haben die Librettisten nur die opernhaften Züge und theatralischen Effekte des „Faust" gesehen und herausgehoben, und die Musiker sind ebenfalls durch anmutige musikalische Behandlung und Einlagen dem Opern liebenden Publikum in jeder Weise, der eine mehr, der andere weniger, entgegengekommen, so daß bis heute eine der Dichtung angemessene Musik fehlt oder nur in einzelnen Teilen vorhanden ist. Dr. L. Hirschberg[108]) hat einmal eine Zusammenstellung der besten Kompositionen der einzelnen Scenen gemacht und sie für eine Vorstellung empfohlen, was wiederum ein Widersinn ist und das Problem, anstatt es zu lösen, nur schwieriger gestaltet. Denn nur eine einheitlich konzipierte Musik, geboren aus dem Geiste und im Geiste der Dichtung, könnte dem „Faust" die gewünschte Reife geben.

---

98) Brandt, a.a.O., S. 123.
99) Brandt, a.a.O. S. 118.
100) Brandt, a.a.O. S. 121.
101) K. J. Schröer: D. Auff. d. ganzen F. auf d. Wiener Hofburgtheater, Heilbronn 1883, S. 16.
102) K. J. Schröers Faustausgabe, Stu. 1926, S. CV.
103) Creizenach, a.a.O. S. 28.
104) Brandt, a.a.O. S. 189.
105) Zelter an Goethe, 13.3.1832.
106) Brandt, a.a.O. S. 139.
107) Brandt, a.a.O. S. 212.
108) N. M. Z. 1934, S. 447 f.

1. „Faust erster Teil".

Die Aufführungen beginnen m.W. zumeist mit dem „Prolog im Himmel", der bereits Veranlassung zu einer opernhaften Darstellung gibt durch das Erscheinen der himmlischen Heerscharen und der drei singenden Erzengel, die in Weimar „eine grandiose Wirkung" hinterließen, indem sie sich in überragender Größe, stahlbewehrt, mit bronzenen Flügeln, die bis auf den Boden reichten, herrlich vom lichterfüllten Äether abhoben. Weingartner[109]), der die Musik dazu geschrieben hatte, ließ sie „einen Wechselgesang über einfachen Harfenakkorden und Arpeggien" singen, um die Phantasie des Hörers zu unterstützen. Bei Goethe fehlt die Anmerkung „Gesang", und ich glaube auch nicht, daß Weingartners Auffassung berechtigt ist. Ebenso überflüssig ist seine „schlichte" Begleitung des Gesprächs zwischen der „Stimme des Herrn" und Mephisto. Auch Kleffel hat die Verse 243—270, 293—295 und 323—353 melodramatisch behandelt, wobei noch hinzukommt, daß er den „Prolog" mit einem Chor mit Orchesterbegleitung entgegen Goethes Vorschrift schließt. Als besondere Nummer legte er für Dresden eine Wiederholung der Worte der drei Erzengel ein, die am Ende des Prologs nochmals gesungen wurden[110]). So haben wir in diesem, von Goethe höchst einfach und rezitatorisch gedachten „Vorspiel" ein Beispiel dafür, wie seine Dichtung, oft mit Gewalt, zum Zwecke des Effektes „veropernhaftet" wurde.

Über den Anfang der eigentlichen Tragödie wissen wir, daß Goethe eine zusammenhängende melodramatische Behandlung wünschte. So schrieb er Brühl, daß er die Absicht habe, Fausten mit seltner musikalischer Begleitung rezitieren zu lassen, die Annäherung und Erscheinung des Geistes solle melodramatisch behandelt werden, der Schlußchor dagegen melodisch[111]). Eberwein sollte die Stelle, wo Faust das Buch des Nostradamus aufschlägt, ebenfalls melodramatisch behandeln. Dieser hatte sich aber geweigert, weil er der Ansicht war, daß diese Stelle ohne Musik wirksamer sei[112]). Eberwein berichtet uns über seine damaligen musikalischen Absichten, daß dadurch, daß er den Erdgeist habe singend auftreten lassen, dieser in jeder Beziehung einen Gegensatz zu Faust bilde, was Goethe auch genehmigt habe. Im übrigen behandelte er die erste Scene nach Goethes Willen melodramatisch. Radziwills Komposition wurde ja bereits als zu lang und zu opernhaft bezeichnet. Bei ihm überwiegt das melodramatische Element ebenfalls. Begleitetes Rezitativ und Rezitation wechseln ab. Goethe war im großen und ganzen mit Radziwills Komposition einverstanden; nicht aber damit, daß dieser die Selbstgespräche Fausts, „welche sich wohl ohne musikalische Beihülfe zur Geltung bringen würden", mit Musik ausgestattet hatte, wodurch das Drama den „zwitterhaften Charakter des Melodrams" erhalte, welches weder Schauspiel noch Oper sei[113]). Wir sehen, wie hier scheinbar ein Gegensatz zu Goethes

[109]) Bühne und Welt, X 2, S. 642 ff. 1908.
[110]) Brandt, a.a.O. S. 163.
[111]) An Brühl, 1.5.1815.
[112]) Mit Eberwein, S. 338.
[113]) Mit Frd. Förster 1821 (Gräf, a.a.O. II_2, S. 277).

obige: Meinung besteht, der nicht zu rechtfertigen ist. Auch Kleffel hat die Verse 468—514 melodramatisch behandelt. — Das Erscheinen des Geistes gab allerorts Gelegenheit zu recht merkwürdigen Effekten. Bereits Radziwill hatte, es mutet fast modern an, eine laterna magica verwandt, um den Riesenkopf des Geistes wie gespensterhaft an der Wand auftauchen zu lassen. Diese Methode gefiel Goethe gut, und er wollte eine gleiche Einrichtung für die Weimarer Aufführung besorgt haben. Enslin[114]) schreibt über diese Erscheinung: „Die Wirkung ist gut; weniger zu loben ist es, daß die Worte des Erdgeistes durch ein Sprachrohr gesprochen wurden". — Von anderer Seite erfahren wir, daß der Kopf des Erdgeistes durch ein Fenster hereingesehen habe. Auch sei er durch einen Sänger, Hrch. Zschiesche, dargestellt und seine Worte gesungen worden[115]). Laroche erinnerte sich ebenfalls, daß bei der ersten Faust-Darstellung ein Riesenantlitz fast den ganzen Hintergrund erfüllte, und daß diese Darstellung dann auch auf die Wiener Hofburg überging. Die Worte aber wurden nach einer Komposition Eberweins gesungen. Bei Weingartner wurde dagegen, Goethes Intentionen zuwider, der Geist nicht singend, sondern sprechend eingeführt[116]). Im Schillertheater (1900) wurde ebenfalls ein riesengroßer, transparent gemachter Männerkopf verwandt, in welchem fortwährend rotes Licht aufzuckte[117]). Unter Max Grube 1892 dampfte der Erdgeist in einem „elektrischen Strahlenrad" empor und tiefe Orgelmusik ertönte[118]). In Wien schließlich ließ man die Worte des Geistes „In Lebensfluthen . ." singen und hielt das für eine große Wirkung[119]) (bei Radziwill als begleiteter Sprechgesang). In Hanau am Main, wo Verfasser die Vorstellung sah, brauste mit Zischen ein gewaltiges rotes Feuer auf, und die Stimme sprach unsichtbar; wie hier überhaupt alles auf diese recht naiven Feuerwerkskunststückchen und Lichteffekte angelegt war. Die Musik dagegen war recht sparsam und am rechten Platze. — — Es folgt nun der ergreifende Moment, wo Faust die Schale an den Mund setzt und Glockenklang und Chorgesang ihm im Augenblick höchster Verzweiflung neuen Mut und neue Kraft spenden. Schröer hat einmal hierfür herrliche Worte gefunden. Er schrieb: „Kein Dichter hat ergreifender der Wirkung der Musik eine Stelle gegeben wie Goethe hier. Und hiermit hat er uns den allergrößten Beweis dafür gegeben, daß in seinem Herzen die Musik heiligste Stätte hatte"[120]). Diese Stelle ist zugleich von stark opernhafter Wirkung. Charlotte von Schiller schrieb am 14. Juni 1808 darüber an Goethe: „Welche Wirkung thut der Chorgesang, in diesem Moment, wo Faust die Schale ergreift". Bei Radziwill singt ein vierstimmiger Chor, über den Zelter an Goethe schrieb, daß er gut und fortschreitend gegeben worden sei, doch nicht himmlisch genug. Er meinte, Orgel, Chor- und Glockenartiges werde sich nicht herstellen lassen und da der Komponist keinen Begriff von dem Inneren der Kunst habe, so suche er im Fernen, was ihm vor dem Fuße

[114]) A. Enslin: „Die ersten Theateraufff. des G. „Faust", Bl. 1880, S. 15.
[115]) Russo, a.a.O. S. 17.
[116]) Bühne und Welt, a.a.O. X, 2, 1908, S. 642 ff.
[117]) Russo, a.a.O. S. 173.
[118]) Russo, a.a.O. S. 141.
[119]) Schröer, a.a.O. S. 15.
[120]) a.a.O. S. 16 f.

liege[121]). Auch Kleffel hat den Chor vierstimmig als Soloquartett mit Orgel im Andante religioso behandelt, aber zu lang und zu matt[122]). Unter Max Grube 1892 wurde vor allem in musikalischer Beziehung in diesem Augenblick schwer gesündigt; denn das Orchester war so laut, wie uns berichtet wird, daß der der Erde Wiedergegebene nur mühsam die brausende Musik überschreien konnte, was alle Illusion zerstören mußte[123]). Auch Schröer[124]) empfand in Wien solche Darstellungen wie das Läuten der Osterglocken und das Erklingen der alten Weise: „Christ ist erstanden". als opernhaft. Dieses „Christ ist erstanden . ." hat Wolfgang Golther[125]) sehr gut als das musikalische „Erlösungsmotiv" bezeichnet, das schon hier mit diesen Stimmen der Verheißung angeschlagen werde.

Auch die folgende Scene „Vor dem Tore" verführte die Regisseure oftmals zu prächtigen Scenerien. Die Bürger, die in ihren bunten Gewändern ihren Osterspaziergang machen, das Leben und Treiben vor dem Tore überhaupt, das Spiel des Bettlers auf seiner Orgel, der Gesang der Soldaten, der Tanz der Bauern unter der Linde, alles das muß schon in Goethes Bearbeitung von großer Wirkung sein, kann aber leicht noch weiter ausgebaut und dekorativ gesteigert werden. Die Chöre und Tanzlieder dienen nur zur Ausschmückung und sind ohne tieferen Zusammenhang in die Scene hineingestellt, ebenso ist die Bauernhochzeit nur eine zur Belebung beitragende Pantomime. Bei einer Aufführung in Dresden unter der Regie Lewingers wurden zum ersten Male das „Bettlerlied" und die „Bauernepisode" auf die Bühne gebracht. Aber die Kritik meinte, daß der Leiermann zu lange gefeiert und das Bauernlied zu opernhaft ausgedehnt gewesen sei[126]). Aus dem Jahre 1899 wird von hier berichtet, daß die Bauernchöre so unrein gesungen worden wären, daß sie den Zuschauern „auf die Nerven fielen"[127]). Bei der ersten Aufführung in Berlin am 15. Mai 1838 fehlten der singende Bettler und der Bauerntanz[128]). Allgemein bot hier diese Scene ein „hinreißendes" Bild. Es „wimmelte" von Spaziergängern. Zwei Emporen waren aufgebaut. Auf der ersten war eine Kegelbahn in Betrieb, auf der zweiten befand sich die Linde, um die der Schäfertanz sich drehte[129]). Bettina Brentano fand die Radziwillsche Komposition des „Schäferliedes" „einzig, lebendig, darstellend und trefflich"[130]). Zelter urteilte darüber: „Im Ganzen gut, doch im Einzelnen bleibt er in Einzelheiten stocken. Der Bettler singt wie ein Bettler und das Orchester agirt fürstlich. Bey den Soldaten hat er sich denn ganz losgelassen und nicht bedacht, daß es spazirende und nicht marschirende Soldaten sind". Radziwill beginnt nämlich mit einem Geschwindmarsch, worauf der Chor im maestoso folgt und schließt wiederum mit dem Geschwindmarsch. Doch

---

[121]) Brf. vom 31. 3. 1816.
[122]) Brandt, a.a.O. S. 162.
[123]) Russo, a.a.O. S. 141.
[124]) a.a.O. S. 16 f.
[125]) N. M. Z., 23. Jg. 1902, S. 141 f.
[126]) Brandt, a.a.O. S. 146.
[127]) Brandt, a.a.O. S. 156.
[128]) Russo, a.a.O. S. 32.
[129]) Russo, a.a.O. S. 109.
[130]) Gräf, a.a.O. Bd. 4, S. 182 Anm.

findet Zelter nichts langweilig, wobei der Geschmack immer die Oberhand[131]) behalte. Das „Schäferlied" erschien ihm „allerliebst und pastorell, aber nicht ephemer genug"[131]). Auch im Schillertheater (1915) litt diese Scene an Überladung[132]), ebenso wie in Wien der opernhafte Aufwand zu groß war, zu große Volksmassen sich auf der Bühne bewegten[133]). Auch die Aufführung in Hanau war recht bunt, zumal auf der kleinen Bühne ein zu großes Gedränge war. Der Tanz wurde nur von einer Fidel recht wirksam begleitet. Am Schlimmsten ging es wohl in Dresden zu, wo die Kegelscene die Phantasie der Zuschauer „auf Kindesteil" setzte, der Volksjubel aber „ein unanständiges Gewieher" war. Vielleicht hatte man den Aufzug und Gesang der Soldaten, so meint Brandt, zu einem Tanz ausgebaut. Unter Marcks (1878) leitete man die Osterchöre mit einer Fanfare ein. Zu sprechenden Personen hatte der Regisseur alle „disponiblen Herren und Damen vom Chor" verwandt; Jungens schlugen Rad und Faust wurde mit Händeküssen empfangen[134]). Bei Weingartner sang der Bettler zu einer Leierorgel und das Soldatenlied wurde von einer Unisonotrompete begleitet. Aber die Lieder waren ganz im Volkston gehalten. Der Bauerntanz und die noch hinzutretende Pudelscene waren überwuchert und zu eindringlich[135]). Kleffel behandelte das Bettlerlied als Baritonsolo mit begleitendem Streichquartett und Klarinette. Der Soldatenchor wurde ohne Begleitung gesungen, obwohl eine solche zuerst vorgesehen war. Das Bauernlied dagegen hatte er für Tenor mit gemischtem Chor und Orchester geschrieben. Bei Radziwill ist die Tanzscene weit ausgebaut. Ein Bauer singt, der Chor fällt mit dem Refrain „Juchhe . ." ein und dazwischen wird ein Walzer getanzt. Das Marschlied der Soldaten und der Bauerntanz finden sich ebenfalls bei Rich. Wagner[136]) und dieser auch bei Berlioz[137]).

Das Eingangslied Fausts zur Studierzimmerscene „Verlassen hab' ich Feld und Auen . .", der Geisterchor hinter der Scene „Gefangen ist einer..", der nach Baetz[138]) aus der französischen opéra comique stammt, dann die Beschwörungsscene Fausts und schließlich der einschmeichelnde Geisterchor „Schwindet, ihr dunkeln . .", der, ebenfalls nach Baetz[138]), „aus den Anfängen der Oper überhaupt" stammt, mit dem anschließenden Traume Fausts, alles dies hebt die Scene ins Opernhafte. In der Weimarschen Bühneneinrichtung finden wir nach Vers 1440 die Randbemerkung von Goethes Hand: „Allegorischer Tanz von Satanisken und Amoretten mit Fledermausflügeln, unter welchen Faust einschläft; während der den Tanz begleitenden Musik sagt Mephisto: „Er schläft! . ."[139]). Neben Vers 1201/2 steht die Bemerkung: „Zehn Takte Musik zur Ausfüllung der Pause"[140]). Diese Zu-

---

131) Zelter an Goethe, 31.3.1816.
132) Russo, a.a.O. S. 206.
133) Schröer, a.a.O. S. 17.
134) Brandt, a.a.O. S. 124.
135) Bühne und Welt, a.a.O., X, 2; S. 642 ff.
136) Z.f.M. 1932, Nr. 3. S. 234 ff.
137) A M. Z. 1887, Nr. 14—19 (H. Persius: „H. Berlioz und seine Faustmusik").
138) a.a.O. S. 13.
139) Gräf, a.a.O. II, 4; S. 488 ff.
140) Russo, a.a.O. S. 20.

sätze zeigen uns den Anteil Goethes an der Weimarer Aufführung. Die Radziwillsche Komposition beginnt mit einem Choral in der Kirche vor geschlossenem Vorhang, worauf Faust anfängt mit Streicherbegleitung (con Sordino) zu sprechen. Zelter urteilte darüber: „Die Scene, wo Faust mit dem Pudel in das Zimmer tritt, ist in der Tat zu loben, wie sie durch Musik gehoben ist"[141]). Der Chor „Drinnen gefangen . ." erschien ihm unverbesserlich; doch hätte die ganze Beschwörung — so meinte er — auch der Musik bedurft, obwohl sie bei bloßem Lesen schon wirksam sei. Er glaubt, daß „das Aufschwellen des Unthiers, das Nebelartige, Schwefelartige bis zum Hervortreten der vollen ausgewachsenen Gestalt" sich ganz gut in Musik bringen lasse und zwar „mit den ganz ordinairen Mitteln". Weiter berichtet er, daß die Erklärung des Mephisto und sein eigentliches Wesen von „allgemeinster Wirkung" gewesen sei, d.h. „alles verstummte, ohne es vielleicht zu verstehen, wurde es begriffen"[142]). Der Chor der bösen Geister ist bei Radziwill vierstimmig (2 Tenöre und 2 Bässe), der Geisterchor wird vom Orchester begleitet; die Worte Mephistos: „Er schläft . ." stehen ohne Begleitung. Bettina Brentano schreibt über die Wirkung des Chores: „Drinnen gefangen . .": „Es geht einem durch Mark und Bein"[143]). Das Einschläferungslied: „Schwindet . .", für das Goethe Musik verlangte[144]), fand sie „herrlich"[145]) bei Radziwill. In Berlin hatte man der melodramatischen Behandlung zuliebe auch die Worte: „Geschrieben steht: ‚Im Anfang war das Wort! . . .' " mit Musik vor sich gehen lassen[146]). 1883 wiederum unter L'Arronge erinnerte die Scenerie zu stark an die Oper. Einen ausgesprochenen Saltomortale in die Opernwelt stellte die Geisterbeschwörung dar. Der erste Teil des Chores ertönte und prachtvolle Gruppenbilder hoben die Scene in die sinnliche Sphäre[147]). Ebenso unter Max Grube 1892. Bei den Versen „Schwindet . ." begann die Feerie. Die Wände wurden transparent, acht halbnackte Paare von Ballettmädchen und Jünglingen, die gleichfalls von Mädchen dargestellt waren, erschienen und führten einen Tanz auf[148]). In Dresden erhob man noch 1892 erfolglos Einspruch gegen die opernhafte Ausgestaltung des Traumes. Von dem Tanz der Satanisken war man zu den Ballettdamen gekommen in ihren kurzen Röckchen, „mit ihren Windungen und Verrenkungen, mit ihrem krampfartigen widerlichen Lächeln". In Lewingers Bearbeitung wurde der Traum durch vier Lichtbilder aus der laterna magica versinnbildlicht (1910). Das vierte Bild gab die „Jauchzenden und Tanzenden" wieder. Zu diesen Bildern aber erklang „salbungsvoll ein „Andante sostenuto", nur viel zu opernhaft lang"[149]). Auch im „Deutschen Theater" in Berlin unter der Regie Brahms wurde das „übliche Ballett" durch eine noch größere

141) Zelter an Goethe, 22. 5. 1820.
142) Zelter an Goethe, 31. 3. 1816.
143) An Goethe 1810/11 (Gräf, a.a.O. Bd. 4, S. 182 Anm.).
144) An Zelter, 18. 2. 1810.
145) Gräf, a.a.O. Bd. 4, S. 182 Anm.
146) Russo, a.a.O. S. 48.
147) Russo, a.a.O. S. 120.
148) Russo, a.a.O. S. 142.
149) Brandt, S. 156/7.

Entgleisung, die laterna magica, ersetzt[150]). — Rochlitz forderte in seiner Leipziger Bearbeitung, daß statt des Geistergesanges, unter welchem Faust einschläft, bloß ferne Musik mit Blasinstrumenten und reizender Girlandentanz von Kindern eintrete[151]). In Dresden wurde die Scene zu einem Prachtgemälde. Der Geisterchor wurde hinter der Bühne gesungen. Zu Beginn desselben erlosch Fausts Lampe. Nun kamen die Traumbilder. Die Vorderbühne zeigte tiefe Nacht. Die Wolken senkten sich vor dem Prospekt des Zimmers, erhoben sich aber nach kurzer Zeit wieder. Die Musik begann und dauerte fort bis zum Fallen des Vorhanges unter „dauerndem Wachsen und Weben". Dann erschienen elf Gnomen, denen Galathea mit den Tritonen und Nereiden folgte. Das Meer war grün beleuchtet mit weißen elektrischen Blitzen. Dann kamen die Winzer und Kinder, die Girlanden wanden, worauf sich ein melodiöser Gesang erhob, der aber die von Mephisto zu sprechenden Worte nicht verdeckte, die Handlung des Traumes aber weiterführte. Das nächste Bild zeigte den hohen Olymp mit den Göttern, die Faust huldigten. Den Abschluß bildeten schließlich zwölf Teufelchen in phantastischen Kostümen, mit den verschiedensten Instrumenten versehen[152]) — Auch die Frage, ob der Pudel tatsächlich auf der Bühne erscheinen sollte oder nicht, hat den Regisseuren viel Kopfzerbrechen gemacht. Zumeist ließ man ihn weg; er mußte also vom Zuschauer gedacht werden, was aber immer sehr komisch wirken mußte, da ihn ja Faust anredet, der Pudel scheinbar antwortet, man aber weder etwas sieht, noch etwas hört. Dingelstedt dagegen wollte ihn in persona auf die Bühne hetzen[153]), scheint aber davon wieder abgekommen zu sein, denn wir hören nichts weiter darüber. Bei Weingartner ist die „Entzauberung" musikalisch sehr eindringlich, aber zu ausgedehnt. Sehr schön ist der Geisterchor: „Schwindet.." als Sopran- und Altsolo mit gemischten Chören und Harfenbegleitung[154]). Bei Kleffel ist die Zaubermusik, die Faust einschläfert, ebenfalls zu opernhaft lang[155]), der Geisterchor abwechselnd für Gesang mit Orchesterbegleitung und für Orchester allein geschrieben. Auch Berlioz hat den Geisterchor (Concert des Sylphes) vertont und zwar als Septett, wobei allerdings die Gérardsche Übersetzung stark vom Urtext abweicht[156]).

Die folgende „Studierzimmerscene" ist eigentlich arm an lyrischen Elementen. Neben dem Liede Mephistos „Dies sind die Kleinen.." wäre eigentlich nur noch der Geisterchor „Weh! Du hast sie zerstört.." zu erwähnen, der nach Baetz aus dem Bereich der französischen opéra comique stammt. Und doch ist die Scene von besonderer Bedeutung, weil Goethe für Reichardt zwei neue Chöre einfügte, die sich durch ihren opernhaften Charakter auszeichnen, aber eigentlich überflüssig sind. Der erste folgte den Worten Mephistos „Blut ist ein ganz besonderer Saft.." (Vers 1740) und lautete, als Wechselchor der Geister gedacht:

150) Russo, S. 167.
151) Brandt, S. 54.
152) Brandt, S. 126.
153) Brandt, S. 125.
154) Bühne und Welt, a.a.O., X, 2; S. 642 ff.
155) Brandt, S. 162.
156) A. M. Z. 1887, Nr. 14—19 (a.a.O.).

„Und er wird schreiben?
Ja, er wird schreiben.
Er wird nicht schreiben.
Nicht! nein, nein!
Er schreibt! er schreibt!
Und zwar mit ganz besonderm Saft."

Sie sind eine Umarbeitung der für den Fürsten Radziwill zu gleichem Zwecke gedichteten Worte:

„Wird er schreiben?
Er wird schreiben.
Er wird nicht schreiben;
Er wird schreiben.
Blut ist ein ganz besonderer Saft,
Wirkend im Innren Kraft aus Kraft.
Reißt ihn die Wunde rasch nach außen,
Draußen wird er wilder hausen.
Blut ist ein ganz besonderer Saft."

Ferner legte der Dichter am Schlusse der Scene eine Fortsetzung dieses Geisterchores ein, den sogenannten „Abfahrtschor", der lautete:

„Hinaus! Hinauf!
Kühn und munter.
Sind wir einmal oben drauf,
Geht's wieder hinunter."

Auch dieser war bereits für Radziwills Faust-Komposition geschrieben. Diese Zusätze[157]) machte Goethe nur der musikalischen Behandlung zuliebe, und Zelter berichtet über ihre Wirkung in Berlin: „... trotz des spillerigen Stils gingen die Chöre zum erstenmal nicht zu schlecht"[158]). Trotz ihrer schwachen Konstellation wollte man sie bei den Aufführungen nicht missen. Bei Radziwill stehen die Chöre zumeist vierstimmig für Solostimmen und Tuttis mit Orchesterbegleitung.

Die Scene in „Auerbachs Keller" hat Buffocharakter und gibt Gelegenheit zu zauberhaften Dekorationen und technischen Kunststückchen. So wurde in Berlin der Ritt auf dem Fasse tatsächlich ausgeführt[159]), bei anderen Aufführungen wird hierbei viel mit Feuerwerk und Lichteffekten gearbeitet. Die eingelegten Lieder werden teils weggelassen wie in Leipzig, wo man das „Rattenlied" gestrichen hatte[160]), meistenteils aber volkstonmäßig und recht wirksam gebracht. Aus Berlin erfahren wir, daß dort das „Flohlied" von dem königlichen Opernsänger Zschiesche „mit seines Basses Grundgewalt"[159]) gesungen wurde; bei Weingartner ist der „Quasikanon auf die 500 Säue" a-capella behandelt, köstlich und echt[161]); Kleffel läßt die Lieder ohne Begleitung singen und in Hanau wurden sie mit Guitarrenbegleitung vorgetragen, der Refrain dagegen unisono ohne Begleitung, derb und ausgelassen. — Über den Refrain „Als hätte sie Lieb im Leibe .." (Vers 2133) bemerkte Goethe einmal, daß dieser nach Belieben geändert werden könnte[162]). Bei Radziwill beginnt die Scene mit einem musikalischen

157) Vergl.: Gräf, a.a.O. II, 4; S. 497 ff. und Cottaausgabe Bd. 13, S.242.
158) An Goethe, 21. 5. 1820.
159) Russo, S. 109.
160) Brandt, S. 56.
161) Bühne und Welt; X 2; S. 642 ff.
162) Gräf, a.a.O. II, 4; S. 488 f.

Vorspiel, in dem das bekannte Studentenlied „Gaudeamus . ." verarbeitet wurde. Die Lieder sind nach opernhafter Manier mit Orchesterbegleitung geschrieben, die Worte Mephistos „Trauben trägt der Weinstock . ." werden hier von unsichtbaren Stimmen gesungen und zwar der „Alt von einer Männerstimme im Falset", begleitet von einem „Nasentenor" und einem „Gurgelbaß", wie es in der Partitur heißt.

Romantisch, zauberhafte Dekoration, Gesang, Tanz und Musik, Klingen von Gläsern, Tönen von Kesseln und lebhafte Mimik verleihen der Scene in der „Hexenküche" opernhafte Wirkung, wobei die bezaubernde Gestalt eines Weibes nicht fehlen darf. In Dresden spielte das Orchester an der Stelle, wo die Gläser klingen sollen, eine fürchterliche Hexenmusik, die wieder begann, als Mephisto und Faust den Hexenraum verließen. Dazu tanzten die Äffen und Meerkatzen „ganz possierlich". Der Vorhang fiel langsam, damit der Zuschauer noch recht lange an den „Grimassen" der süßen Tiere sich „erquicke"[163]). Unter der Regie Marcks umtanzten die Geister Faust mit Gebärden und Beschwörungen[164]). Und wenn man sich dazu das ewige Gekreische und Geheule dieser Tierchen vorstellt und ihr närrisches Herumspringen, dann müssen wir Schröer Recht geben, der diese Scene in Wien „unnöthig opernhaft" fand[165]). Bei Weingartner ist sie musikalisch überwuchert[166]), Kleffel und Radziwill haben sie melodramatisch behandelt. Bei dem ersteren folgt z.B. nach jeder Zeile des Hexeneinmaleins ein Zwischenakkord, bei Radziwill bildet ein größeres Zwischenspiel die Überleitung zu dem Spuk, und die Tiere lassen sich im rhythmisierten Sprechgesang vernehmen.

Die erste Begegnung Fausts und Gretchens wurde vielfach zu einer dekorativen Schauscene. So baute sie 1878 Dingelstedt zu einem Intermezzo aus. Männer und Soldaten machten „Chaine" und ließen die „Frauenzimmer revue passieren"[167]). In Berlin nutzte man diese Gelegenheit zu einer belebten Pantomime aus mit Orgel- und Glockenklang[168]).

Die Scenen um Gretchen haben eigentlich einen volkstümlichen Charakter, der musikalisch am besten durch das Volkslied seinen Ausdruck findet. Das Lied „Es war ein König in Thule" kann man sich eigentlich nur ohne Orchesterbegleitung denken und ist auch von Kleffel so behandelt worden. Über Radziwills Komposition berichtet uns Zelter[169]), daß die Musik durch die ganze Scene hindurchging und die „hübschesten Sachen in sich hatte". Störend empfand er nur, daß zu viel ausgedrückt war, „worunter das Auf- und Abwallen und der Fluß der Rede" litt. Auch die „Schmuckkästchen-Episode" war ganz von Musik umwoben. Die Worte Fausts „Willkommen, süßer Dämmerschein" wurden von dem fürstlichen Komponisten arienhaft mit Begleitung einer Solovioline (con sordino) vertont, das Folgende aber rezitativisch mit Begleitung. Vers 2710—2717 wurden gesungen.

---

[163]) Brandt, S. 38.
[164]) Brandt, S. 236.
[165]) a.a.O. S. 24.
[166]) Bühne und Welt, a.a.O. X, 2; S. 642 ff.
[167]) Brandt, S. 130.
[168]) Russo, S. 143.
[169]) Zelter an Goethe, 21. 5. 1820.

Vers 2753—2758 waren als begleitetes Rezitativ behandelt, das Lied selbst wurde ebenfalls mit Orchesterbegleitung gesungen, desgleichen die Schlußverse der Scene von Vers 2797 an. In Hanau wurde auch hier mit den einfachsten Mitteln gearbeitet. Gretchen sang das Lied in der bekannten Komposition von Zelter a-capella, so daß diese Scene ganz im Goetheschen Sinne einfach und anmutig wirkte.

Auch die Scene „Garten" ist von Radziwill zu opernhaft vertont worden, wobei melodramatische und arienhafte Stellen mit Duos und Quartetten abwechselten. Die „Blumenspielscene" hat der Fürst ebenfalls vertont und als Duett, gesungen von Mitgliedern der Oper, aufführen lassen[170]). Bei Robert Schumann sind die Verse 3163—3186 vertont worden, wobei der Schluß leicht verändert ist. — Die Scene wirkt durch ihre dekorative Anordnung, durch das Ineinanderspielen der beiden Paare, durch die Liebesscenen zwischen Faust und Gretchen und das Buffohafte in dem Gespräch zwischen Mephisto und Marthe ganz im Sinne einer Oper, was durch eine Vertonung wie die des Fürsten noch verstärkt wird.

Von weit größerer Bedeutung für uns ist die folgende „Gartenhäuschen-Scene", die von Goethe zum Zwecke der Komposition stark verändert wurde. Als im April des Jahres 1814 Radziwill bei Goethe weilte, war dieser damit einverstanden, die Scene aus musikalischen Gründen zu ändern und eine neue vorangehen zu lassen, weil sie in ihrer bisherigen Form, in „ihrem Lakonismus"[171]), der Musik wenig Vorteil biete. Zu Anfang der Scene wurde von Goethe ein Quartett eingelegt, das ich wiedergeben möchte, weil es ein Beispiel dafür ist, wie Goethe mit dem Komponisten Hand in Hand arbeitete und der Musik zuliebe Zugeständnisse machte; auch deshalb, weil es sehr deutlich zeigt, wie Goethe von dem wahren Gretchenton abweicht und zu dem typischen Opernstil übergeht. Es lautet:

Gretchen.
Er kommt, er kommt so schnell,
Er wird mich fragen;
Da draußen ist's so hell,
Nein, nein, ich kann's nicht sagen.

Faust.
Ha, Schelm, so neckst du mich?
Willst du's nicht sagen?
Ach, ich liebe, liebe dich!
Wie wollte ich nicht fragen?

Gretchen.
Was soll denn aber das?
Warum verfolgst du mich?

Faust.
Ich will kein' ander'.
Was ich will? Nur dich!

---

[170]) Russo, S. 12.
[171]) Russo, S. 9.

Gretchen.

Verlangst du noch einmal,
Was du genommen?
Komm an mein Herz!
Du bist, du bist willkommen.

Faust.

Ach, welchen süßen Schatz
Hab' ich genommen!
So sei denn Herz an Herz
Sich hoch, sich hoch willkommen!

Gretchen.

Komm!

Faust.

Süß Liebchen!

Meph. und Marthe.

Kluge Frau und kluger Freund
Kennen solche Flammen;
Bis der Herr es redlich meint,
Laßt sie nicht beisammen!

Faust.

Wer da?

Mephisto.

Gut Freund!

Faust.

Ein Tier!

Mephisto.

Endlich! So gefällst du mir!
Wer Gelegenheit gegeben,
Der soll leben!

Marthe.

Wer Gelegenheit genommen,
Schlecht willkommen! Schlecht willkommen!

Faust und Gretchen.

Sag', wer hat es uns gegeben,
Dieses Leben, dieses Leben?
Niemals wird es uns genommen,
Dies Willkommen, dies Willkommen!

Faust.

Nein, nein, niemals!

Gretchen.

Niemals?[172])

Zelter hat einmal den Stil solcher, eigens für die Komposition von Goethe zugestutzter Verse, sehr treffend als „spillerig"[173]) bezeichnet, ohne aber damit die Wirksamkeit dieser Scenen antasten zu wollen. — Erwähnenswert wäre nur noch eine Bemerkung von Goethes eigener Hand

[172]) s. Cottasche Ausgabe, B. 13, S. 242.
[173]) Zelter an Goethe, 21. 5. 1820.

im Regiebuch in Weimar, wo der Dichter nach Vers 3216 ein „nachtönendes Adagio" verlangt und ferner „mit der Verwandlung schwacher entfernter Donner und starker Musiksatz"[174]) zur stärkeren Hervorhebung des Effektes.

Zur Scene „Wald und Höhle" ist wenig zu sagen, höchstens, daß dem Regisseur reiche Mittel an die Hand gegeben worden sind, sie recht wirksam zu gestalten, wie wir es von einer Aufführung unter der Regie Tiecks wissen, der „Donner, Blitz, Regen, Wind und fernes Glockengeläut" zur Charakterisierung des Scenenbildes zu Hilfe nahm[175]).

Das herrliche Lied Gretchens „Meine Ruh ist hin", das durch die Wiederholung der ersten Strophe als Strophe 8 an die Form des Rondos erinnert[176]), wurde bei Radziwill zu einem stark opernhaften Gebilde mit Nachschlagrhythmus. Selbst von den schönen Kompositionen Schuberts und Löwes wird uns berichtet, daß sie auf der Bühne nur einen opernhaften Eindruck hinterließen, daß das Lied zur „Bravourarie" der Sängerin geworden war[177]).

Nach zwei Prosascenen, die zwar ihre Wirkung in einer Oper nicht verfehlen würden, folgt die rein lyrische Scene im „Zwinger" mit dem Liede Gretchens „Ach neige, Du Schmerzensreiche . .", das uns durch die Wiederholung der ersten Strophe am Ende an die übliche Form der Dacapoarie erinnert und auch von Radziwill so vertont wurde (As-Dur; Lento assai $^4/_4$). In Berlin wurde sie 1819 von der Opernsängerin Anna Milder gesungen[178]). Auch Karl Löwes Komposition ließ den liedhaften Charakter vermissen und wirkte auf der Bühne nur opernhaft. Richard Wagner dagegen hat das Lied in seinen Faustkompositionen melodramatisch behandelt und so versucht, den gewaltigen Stimmungsgehalt dieser Verse in angemessene Töne zu kleiden[179]). Rich. Schumann hat die Form des durchkomponierten Liedes gewählt.

Valentins Tod gab den Regisseuren vielfach Gelegenheit zu opernhaftem Aufwande. In Dresden z.B. wurde unter Tiecks Leitung die Scene auf den Kirchhof verlegt. Margarete stürzte zur Kirche, fiel aber „wie sinnlos" bei einer Kapelle auf die Knie nieder. Die Orgel wurde dabei ganz schwach gehört. In dem Augenblick aber, als Gretchen auf die Knie sank, ging die Orgel in „grelle disharmonische" Töne über, die stark zu hören waren. Heftiger Donner und grelle Blitze zerstreuten die noch anwesenden Bürger. Dann wurde es ganz Nacht[180]). Lewinger dagegen beseitigte das „opernhaft-sinnlose" Anhängsel, das als stummes Nachspiel an Valentins Tod gehängt worden war: die Totenglocke läutete nicht mehr und die Orgel schwieg. Aber das Niederknien der Frauen, ihr stummes Gebet und die Pantomime Gretchens, die sich mit einem Schrei über den toten Bruder warf, erinnerten doch noch zu sehr an die übliche opernhafte Behand-

---

[174]) Gräf, II, 4. S. 488 ff.
[175]) Brandt, S. 39.
[176]) Baetz, a.a.O. S. 14.
[177]) F. Busoni: Über die Möglichkeit der Oper . ., Lpzg. 1926, S. 28 f.
[178]) Russo, S. 12.
[179]) Z. f. M. 1932, H. 3, S. 234 ff.
[180]) Brandt, S. 140.

lung[181]). Das Lied Mephistos, das, nach buffomäßigem Brauche, als Serenade mit „Zither"- oder besser Gitarrenbegleitung zu denken ist, wurde bei Kleffel von Violine, Viola und Cello begleitet[182]). Berlioz hat es als Serenade behandelt, wozu in der „Damnation" sogar ein Chor hinzutrat[183]) und Radziwill hat dafür die strophische vom Orchester begleitete Liedform gewählt. In Berlin wurde Valentin sogar von dem Sänger Heinr. Blume[184]) dargestellt. Am einfachsten fand ich die Scene wiederum in Hanau, wo Mephistos Lied von einem Schauspieler zur Gitarre recht anmutig und wirksam vorgetragen wurde.

Für die „Domscene" hatte Goethe „Amt, Orgel und Gesang" vorgeschrieben und damit der Scene einen barock-opernhaften Charakter gegeben. Unter Orgel und Gesang bricht Gretchen, ergriffen von der Musik, zusammen. Faust vernimmt den Gesang des irren Gretchens. „In einer unfaßbaren Melodie wurde das, was in der ganzen Menschheit an Jammer wühlt, von vielen Stimme zu chorischer Einheit geformt. Monodisches Lied und Ensemblestücke in gereimten Strophen, Chöre usw. sind für Gesang oder melodramatische Rezitation bestimmt". Der Eindruck ist stets gewaltig. Bei Radziwill beginnt das „Amt" mit einem vierstimmigen „Requiem aeternam", das der Chor durch die ganze Szene hindurch immer wieder singt. Daneben spricht der „böse Geist" seine Worte der Anklage nach rhythmischen Taktnoten, und Gretchen antwortet ebenso. Nach dem Worte „domine" ertönt am Altare, dem Chor gegenüber, eine Stimme: „Te decet". Die ganze Scene ist von Musik umwebt und von großer Wirkung. Weingartner leitet sie durch eine wundervolle Orgelfuge ein, aber die Musik ist zu opernhaft ausgedehnt[185]). Kleffel nahm ein Orgelpostludium zu Hilfe und ließ den Chor im Andante religioso-Tempo, bestehend aus Sopran und Tenorstimmen[186]), einfallen. Auch in Hanau wurde die Scene mit einem Orgelvorspiel eingeleitet. Der Chor wurde viermal wiederholt, das erste Mal mehrstimmig, dann unisono, von der Orgel begleitet. In Wien wurden die Chöre vollständig weggelassen und von den Zuschauern vermißt[187]). Schumann hat daraus eine großangelegte Chorscene gemacht und die Musik durchgehends zur Unterstützung herangezogen.

Pfeifen und Sausen, Lärmen und Toben geben der „Walpurgisnacht" ein unheimliches Gepräge, und diese Scene ist für einen effektsüchtigen Regisseur besonders geeignet. Gesang, Tanz und wilde Musik geben dem Komponisten Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen. Von Vers 3871 ab singen Faust, Mephistopheles und das Irrlicht einen „Wechselgesang", der, nach Baetz[188]), mit seinen trochäischen Metren und seinem lockeren Bau auf die opera buffa weist, ebenso wie die Hexenchöre. Von Vers 4127 an beginnt dann der Tanz, an dem auch Faust teilnimmt. Wenn W. Creizenach meinte, daß diese Scene nicht aufführbar sei, trotz der dreiteiligen Bühne Devri-

[181]) Brandt, S. 160.
[182]) Brandt, S. 162.
[183]) A. M. Z. 1887; Nr. 14—19 (a.a.O.).
[184]) Russo, S. 68.
[185]) Bühne und Welt, a.a.O. X, 2, S. 642 ff.
[186]) Brandt, S. 162.
[187]) Schröer, a.a.O. S. 17 f.
[188]) a.a.O. S. 14.

ents und der Wandel-Dekorationen Dingelstedts[189]), so hören wir aus Dresden, daß gerade das infernalische Treiben und Tosen von ergreifender Wirkung war. Besonders hervorgehoben wird, daß es ein feiner Gedanke gewesen wäre, Gretchens Schattenbild bei Vers 4185 erscheinen zu lassen. Der Effekt des Lichtes schien wohl berechnet; insonderheit hätte Mephisto wie ein „vulkanischer Auswurf der Hölle" geflammt[190]). Jedenfalls erkannte Tieck die Erscheinung Gretchens als das wichtigste Element der Peripetie, das er durch phantasmagorische Darstellung zu retten suchte; aber sie konnten nur für die Kenner des Gedichtes Fausts Erlebnis auf dem Brocken ersetzen, für das übrige Publikum bedeutete sie nichts mehr, als einen opernhaften Feuerzauber[191]). Während diese Scene bei Radziwill überhaupt fehlt, ist sie bei Weingartner von romantischen Tönen erfüllt und opernhaft ausgeweitet[192]). Auch bei Kleffel ist sie vorhanden, fiel aber in der Dresdner Aufführung wahrscheinlich aus technischen Gründen aus. Bezeichnend für Goethes Vorliebe für die Gattung der Intermezzi ist die Einlage des „Walpurgisnachttraumes". Im übrigen ist die Scene reich an ritornellartigen Chören, in Art von Halb-, Ganz- und Doppelchören, in die sogar zuweilen Solopartien eingelegt sind (z.B. Vers 3962). Das rondoartige Wiederkehren der Strophen des Chors (z.B. Vers 4251, 4291 und 4363) geht nach Baetz[193]) auf das Buffofinale Piccinis zurück.

Während die Scene „Trüber Tag .." reine Prosa enthält und die folgende „Nacht, offen Feld", in der Faust und Mephisto am Rabenstein vorüberreiten, auf der Bühne nicht darstellbar ist, bietet die letzte ein Finale von unfaßbarer Wirkung. Zunächst hat Goethe selbst einige opernhafte Zusätze gemacht. Für den Komponisten Eberwein hatte er einen Schlußchor der Engel gedichtet, der dem Ganzen die erforderliche Abrundung geben sollte. Der Chor antwortet auf den Ruf Gretchens: „Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen .." nach Vers 4612 mit den Worten:

„Im Wolkenschoos gebettet,
Im Wolkenschoos gebettet,
Heran! Heran!
In Engelsarmen
Entsühnt zu erwarmen,
Find' Erbarmen,
Erbarmen, Erbarmen."

die „Andante dolce" mit Harfenbegleitung gesungen werden sollten[194]). — Ebenso sollten, wie Goethe wünschte, nach Gretchens Ruf: „Heinrich! Mir grauts vor dir" Posaunen ertönen, später sämtliche Instrumente, die die grauenvolle Handlung des weltlichen Gerichtes ankündigen sollten. — Die Aufführungen dieser tragischen Schlußscene grenzten zuweilen ans Abgeschmackte. So in Dresden. Unter der Musik des Orchesters wurde plötzlich der Kerker von einer magischen Helle beleuchtet, das „Oberonfeuer"

189) Creizenach, a.a.O. S. 15.
190) Brandt, S. 41.
191) Brandt, S. 42.
192) Bühne und Welt, a.a.O. X, 2, S. 642 ff.
193) a.a.O. S. 14.
194) Gräf, a.a.O. II, 4. S. 498.

trat auf und spielte seine Rolle. Über Gretchen aber schwebte ein Engelein mit einem Palmzweig, „das wie ein wächsernes Christpuppchen" aussah. Faust stürzte vor Gretchen nieder und Junker Urian fuhr auf einmal in die Höhe, ließ den Mantel fallen, breitete ein Paar Drachenflügel aus und hielt eine Krallenhand über den Verlorenen. Die Stimme von oben war dem Chor zugewiesen; ob er seine Worte sang, wie bei Radziwill, oder sprach, ist nicht bekannt[195]). Unter Lewinger wurden die Rettungsworte von zwei Sopran- und zwei Altstimmen gesungen, ebenfalls bei Kleffel[196]). In Berlin erklang das „Ist gerettet" aus unbestimmter Ferne im Dreiklang. Auch hier lichteten sich die Kerkermauern, und ein Engel stieg hernieder, der dem sterbenden Gretchen die „Palme der Versöhnung und des Friedens" reichte[197]). — Bei Weingartner ist die Stimme von oben zu einem selbständigen Tonsatze und durch Altsolo und Chorrepitition ausgedehnt und erweitert worden[198]). Radziwill hat den Eingang der Scene zum Teil melodramatisch behandelt. Vers 4576 bis „Sie ist gerichtet" ließ er ohne musikalische Begleitung stehen, um den Sinn der Worte nicht zu zerstören. Dafür legte er einen vierstimmigen Gloria-Chor der Engel ein. In Hanau wurde die Scene ohne jeglichen Prunk und ohne Scenenveränderungen gegeben, rein abgestimmt auf die dramatische Wirkung, und machte durch ihre Einfachheit auf alle einen erhebenden Eindruck.

2. Faust, zweiter Teil.

Goethe war sich dessen bewußt, daß er weiten Teilen des zweiten Teiles des Faust die Form eines Opernlibrettos gegeben hatte und mit dem erhebenden Schluß sich sogar dem Ideale des Musikdramas näherte, wie es dann Rich. Wagner vollendet hat. Roderich von Mojsisvics[199]) hat darauf hingewiesen, daß für Wagner Goethes Werke als Versuche galten, dem erträumten Ziele eines Musikdramas näher zu kommen, das ihm nur erreichbar dünkte durch den Willen der Gesamtheit[200]). Auch Hermann Unger[201]) hat in einem Aufsatz die Zusammenhänge zwischen Wagner und Goethe aufzuweisen gesucht und zwar an einem Vergleich des „Faust" mit dem „Ring".

Goethe selbst hat verschiedentlich geäußert[202]), daß er im zweiten Teil vor allem Wert auf das Sinnliche, d.h. auf Pracht und Mannigfaltigkeit der Dekorationen und Kostüme und auf reichhaltigste Mitwirkung der Musik legte. Er war sich auch dessen bewußt, daß viele Teile nicht von Schauspielern, sondern von Sängern und Sängerinnen dargestellt werden müßten, und daß der musikalische Anteil von einem Komponisten behandelt werden müßte, der seine „deutsche Natur mit der italienischen Art und

---

[195]) Brandt, S. 100.
[196]) Brandt, S. 162.
[197]) Russo, S. 121.
[198]) Bühne und Welt, a.a.O. X, 2; S. 642 ff.
[199]) Z.f.M., März 1932, H. 3, S. 194 ff.
[200]) s. Brfw. mit Liszt, hg. von E. Kloß, Lpzg. 1919.
[201]) Z.f.M., März 1932, H. 3, S. 203 ff.
[202]) zu Eckermann 25. 1. 1827 und zu Zelter 18. 2. 1816.

Weise verbände", etwa wie Meyerbeer oder Mozart[203]) [204]). — Baetz hat bereits versucht, die verschiedenen Stilmittel zu differenzieren und hat festgestellt, daß der stärkste Anteil der opera buffa zufalle, z.B. die trochäischen Rhythmen und Ensemblestücke usw., daß aber die enge Verbindung von Soli und Chor, wie in der klassischen Walpurgisnacht und Euphorionscene aus der französischen Oper, besonders der Gluckschen, stammen, ebenso wie die Tanzeinlagen; der Maskenzug und andere Teile zu den Stilmitteln des der Oper nahestehenden Festspieles gehören, während die Fülle der Allegorien an die azioni teatrali erinnerten. — Die Chöre sind in den musikalisch betonten Teilen von großer Anmut und Innigkeit und dienen dekorativ-opernhaften Zwecken[205]). — Die Aufführungen zeigen auch hier wieder wie beim ersten Teile ein recht buntes Bild. Man tut alles, um das Scenische in den Vordergrund zu stellen; so z.B. wurde in Berlin unter Devrients Leitung das gesamte Ballett aufgeboten und noch durch „hundert Figuranten und Figurantinnen" vermehrt[206]); im zweiten Tagewerk, das mit dem Vorspiel „Hochalpen" begann, wurden vier Solotänzerinnen und das gesamte „Corps de Ballet" verwandt, und alle Nachrichten darüber stellten fest, daß größte Prachtentfaltung und geschmackvoll arrangierte Tänze den zweiten Teil zu einem Ausstattungsstück werden ließen, das der Oper wenig nachstand. Ein besonderes „Unikum" in den Faust-Bearbeitungen stellt Gutzkows „Raub der Helena" dar, das sich geradezu dem Singspieltyp nähert. Gutzkow sah dieses Konglomerat an als einen Ersatz in einer opernarmen Zeit und machte darum dem Komponisten die höchstmöglichsten Zugeständnisse[207]).

Goethe hat den zweiten Teil in fünf Akte eingeteilt, wobei der dritte, der Helena-Akt, für unsere Untersuchung die größte Bedeutung hat, weil er einer kleinen Oper ähnelt.

Der erste Akt beginnt mit der Scene „Anmutige Gegend", die durch ihren lyrischen Gehalt Musik geradezu fordert. In einem wunderbaren, naturatmenden Scenenbild umschweben die kleinen Geister den schlafenden Faust. Ariel beginnt mit seiner Arie, die von „Aeolsharfen" begleitet und von Goethe als Gesang ausdrücklich verlangt wird. Sie ist von Hugo Pierson in seiner Komposition, die 39 Nummern umfaßt, als Arie mit anschließendem Chor, der bei Goethe solistisch, als Wechsel- und Tuttichor gedacht ist, behandelt worden[208]). Auch bei Robert Schumann setzen zunächst die Solostimmen ein, die sich bis zum Schluß hin zu einem gewaltigen Tutti steigern. Genial ist die Komposition K. Löwes, die Hirschberg[209]) als am geeignetsten bezeichnete. — Die rhythmische Prosa atmet Musik und dürfte für eine melodramatische Behandlung sehr geeignet sein. — Der Aufgang der Sonne versetzt das Bühnenbild in eine lichtüberflutete, feenhafte Beleuchtung.

[203]) Zu Eckerm., 29. 1. 27.
[204]) Zu Eckerm., 12. 2. 29.
[205]) N. Bl. M. Z. 1849, S. 281 ff.
[206]) Russo, S. 99.
[207]) Brandt, S. 212.
[208]) Brandt, S. 249.
[209]) N.M.Z., 1934, S. 447 f.

Mit der Prosascene „Kaiserliche Pfalz" setzt der Mummenschanz ein. Prächtige Gewänder und reiches Aufgebot von Gesinde geben ein bewegtes Bild. Der Maskenzug stellt eine herrliche Pantomime mit Musik dar. Es ist im Einzelnen hier nicht zu beschreiben, was bei den Aufführungen dem Publikum in diesen Scenen an Schaubarkeit geboten wird. Aus Dresden wird uns z.B. berichtet, wie drei junge Tänzerinnen in italienischen Kostümen mit Bändern dem Wagen des Pluto vorausgingen, der von zwei beflügelten Drachen, die leuchteten und schnaubten, gezogen wurde, während der Wagen des Kaisers mit 6—8 Gnomen bespannt und von zehn Nymphen umgeben war[210]). Auch in Berlin hatte der Mummenschanz das ihm „zukommende reiche karnevalistische Kolorit"[211]). Beim Anzug des wilden Heeres ertönte eine „wilde" Musik. In Frankfurt am Main war die Scenerie ähnlich eine mit viel Aufwand getriebene Schau. Goethe hatte diese Scene, wie Eckermann berichtet, bewußt auf den Effekt, auf Glanz und Wirkung, angelegt. Ein Elefant sollte auf die Bühne geführt werden, und das Drachengespann sollte aus dem Hintergrunde durch die Lüfte kommen, über den Köpfen hervor. Große Wirkung versprach sich Goethe ferner vom Schluß, wo alles in scheinbarem Feuer stehe und schließlich von herbeiziehenden feuchten Nebelschwaden gedämpft und gelöscht werde. Eckermann will darauf geantwortet haben: „Das Publikum müßte vor Erstaunen dasitzen und gestehen, daß es ihm an Geist und Sinnen fehle, den Reichtum solcher Erscheinungen würdig aufzunehmen"[212]). — Musikalisch sind diese Scenen von großer Bedeutung durch die reiche Verwendung von Vokalstücken, wobei die Chöre eine besondere Rolle spielen, von Mandolinen, Theorben und Gitarren begleitet. Bei Pierson beginnt die „Thronsaalscene" mit einem Allegro pomposo alla marcia, und Löwe hat aus dem Maskenzug drei Gesänge komponiert: „Mutter und Tochter", „Gesang der Holzhauer" und „Gesang des Trunkenen"[213]). Als besonders gelungen wird Weingartners Maskenzug gerühmt, dessen Musik des zweiten Teiles noch üppiger und opernhafter ist als die des ersten[214]). Baetz hat, wie ich bereits erwähnte, schon darauf hingewiesen, daß die Scene „Mutter und Tochter" und „Der Trunkene" aus den ältesten Anfängen der opera buffa stammen, der Allegorienreichtum aber aus den azioni teatrali[215]).

Über die folgenden Scenen ist wenig zu sagen. Es sei nur hervorgehoben, daß Pierson die Verse 6213—16 und 6263—4 melodramatisch behandelt und für den Einzug des Hofes in den Rittersaal einen kurzen Musiksatz geschrieben hat[216]). Während der Beschwörung der Helena und des Paris setzte Pierson ein musikalisches Intermezzo an, und ich entsinne mich einer Frankfurter Aufführung, wo diese Scene durch die geheimnisvolle Beleuchtung und theatralische Aufmachung einen sehr opernhaften Eindruck hinterließ, der am Schlusse durch eine explosionsartige Knallwirkung mit anschließender Vernebelung der Bühne noch verstärkt wurde.

210) Brandt, S. 262.
211) Russo, S. 199.
212) Gespräche, 12.2.1829.
213) N.M.Z., 1934; S. 447.
214) Bühne und Welt, X, 2; S. 642 ff.
215) a.a.O. S. 15.
216) Brandt, S. 249.

Auch der folgende zweite Akt bringt eine Reihe opernhafter Züge und dient zugleich als Vorbereitung auf die Helena-Oper. Die „Laboratoriums-Scene" mit dem anmutig leuchtenden und singend-sprechenden Homunculus verlangt nach Musik und bietet Gelegenheit zu melodramatischer Behandlung und wurde so auch bei Pierson und Kleffel ausgeführt. In der „Klassischen Walpurgisnacht", wo die Chöre der Elementargeister, der Sirenen und Sphinxe, die sich durch den ganzen Akt hindurchziehen und sich bis zum Schluß hin immer mehr und mehr musikalisch verdichten und ihren Höhepunkt in den ganz musikalisch zu denkenden Versen 3549 ff. erreichen, beginnt tatsächlich schon der eigentlich opernhaft wirkende Teil des zweiten Faust, geht durch die folgende Scene weiter und steigert sich zur Oper im dritten und schließlich im fünften Akt. — So schließt der zweite Akt bereits mit dem beliebten Tutti der Oper, und in der Scene „Am oberen Peneios" schweben „auf einmal über allen wolkenartig ein singender und klingender Zug von Sirenen, die die lieblichsten Lieder singen"[217]). — Den Niederschlag dieser musikalisch-lyrischen Stellen finden wir denn auch bei Arno Kleffel, wo die „Klassische Walpurgisnacht" und die einzelnen Chöre eine sehr weite musikalische Behandlung fanden. Bei Pierson finden wir dagegen nur einen kurzen Satz bei der Abfahrt Fausts, sonst keine Angaben. Dekorativ geben auch diese Scenen Anlaß zu recht auffallender Prachtentfaltung.

Damit aber haben wir den Höhepunkt musikalisch-opernhafter Behandlung erreicht, in dem Helena-Akt, über den Eckermann zu Goethe gesagt haben soll: „Es käme darauf an, daß ein tüchtiger Poet von der romantischen Schule das Stück durchweg als Oper behandelte, und Rossini sein großes Talent zu einer bedeutenden Komposition zusammennähme, um mit der Helena Wirkung zu tun. Denn es sind darin Anlässe zu prächtigen Dekorationen, überraschenden Verwandlungen, glänzenden Kostümen und reizenden Balletten, wie nicht leicht in einem Stück"[218]). Und Goethe stimmte dem zu, wenn er antwortete: „Es kommt darauf an, daß es den Menschen aufgehe, und daß Theaterdirektoren, Poeten und Komponisten darin ihren Vorteil gewahr werden"[218]). Ein andermal[219]), als Eckermann meinte, daß diese Helena-Scene auf der Bühne einen ungewohnten Eindruck machen werde, weil sie als Tragödie anfange und als Oper endige, wies Goethe darauf hin, daß der erste Teil der Scene die ersten Künstler der Tragödie fordere, während nachher im „Teile der Oper" die Rollen mit den ersten Sängerinnen besetzt werden müßten. Die Rolle der Helena aber müsse von zwei großen Künstlerinnen gespielt werden, weil es ein seltener Fall sei, daß eine Sängerin zugleich als tragische Künstlerin von hinlänglicher Bedeutung sei"[220]).

Der Chor spielt eine große Rolle. Im ersten Teile der Scene hat er antikisierende Form, im romantisch-opernhaften Teil löst er sich auf in Bewegung und Tanz, in leichte Liebesgesänge der Mädchen und ist auf den Gesangsvortrag berechnet.

---

[217]) Paralipomena 123.
[218]) Gespräche mit Eckerm., 21. 2. 1831.
[219]) Gespräche mit Eckerm., 29. 1. 1827.
[220]) Gespräche mit Eckermann, 29. 1. 1827.

Die erste, antik gehaltene Scene gab Pierson verschiedentlich Veranlassung zu melodramatischer Behandlung, z.B. Vers 8591—96; 8604—5; 8695—96 usw. Den Chor bei Vers 8619—27 behandelte er teils zwei-, teils dreistimmig und wiederholte ihn oft choralartig. Ebenso ist Vers 9088—9105 für zwei Stimmen gesetzt.

In der nächsten Scene beginnt bereits der Übergang zum Opernhaften. Faust erscheint mit einem Gefolge von Knaben und Knappen, was Wollheim Gelegenheit zu opernhaftem Aufwande gab. Marck ließ die Musik von Pierson spielen, die mit einem Marsch von 28 Takten beginnt und in den Chor bei 9177—82 übergeht. Der Zug aus der Burg bestand aus 215 Personen[221]). Die Lieder des Turmwärters Lynceus wurden besonders glücklich von Loewe komponiert[222]). — Signale ertönen, Explosionen von den Türmen, Trompeten und Zinken und unter den Klängen einer kriegerischen Musik beginnt der Durchmarsch einer gewaltigen Heeresmacht. Ein großes lyrisches Duett zwischen Faust und dem Chor leitet schließlich zu der glänzenden Schlußscene des Aktes über, die zum größten Teil nur mit Musik zu denken ist (von Vers 9679—9939 nach Goethes Anweisung). Ein herrliches Bühnenbild erscheint vor unseren Blicken, in dem Euphorion mit dem Chor der Mädchen den Mittelpunkt bildet. Sie tanzen und singen und bewegen sich in verschlungenen Reihen. Unter Marck tanzte ein Ballett von 12 Damen, für dessen „Arrangements und Gruppierungen" R. Köller auf dem Theaterzettel zeichnete. 1899 war Euphorion mit einem Ballettkostüm bekleidet, und auch Wollheim stellte ein beträchtliches Ballett zusammen[223]). — Bei Pierson sind die Verse 9755—66 als Ariette mit Chor, und Vers 9901—06, 9936—44 und 9954 melodramatisch behandelt. — Der opernhafte Teil schließt mit dem ergreifenden Trauergesang, über den Goethe selbst gesagt hat, daß er hier „ganz aus der Rolle falle". Früher sei er durchgehends antik gehalten gewesen, hier aber werde er mit einemmal „ernst und hoch reflectierend", und er spreche Dinge aus, woran er nie gedacht habe und auch nie habe denken können[224]). Auch sei er bloß darum weit ausgeführter als die übrigen, weil „ja jede Symphonie mit einem Unisono aller Instrumente brillant zu endigen strebe"[225]).

Es wäre nun noch einiges über Gutzkows Bearbeitung: „Der Raub der Helena" zu sagen. Gutzkow hatte das Stück als Singspiel betrachtet, d.h. größten Wert auf die Beteiligung der Musik gelegt. So berichtet uns Brandt[226]), daß bei Mephistos Eingangsworten eine kurze Tanzmusik hinter der Bühne gespielt wurde, daß am Hofe des Kaisers der Hofstaat unter den Klängen einer rauschenden Polonaise eingezogen sei. Von dem Erscheinen des Paris an sei der Rest des Aktes als Melodrama behandelt gewesen. Helena trat unter einem kurzen Paukenwirbel hervor. Der zweite Akt begann mit einer Schlummerarie, wozu dann der Chor der Insekten

---

[221]) Brandt, a.a.O. S. 240.
[222]) N.M.Z. 1934, S. 447.
[223]) Brandt, a.a.O. S. 241.
[224]) Gespräche mit Eckerm., Gespr. 6.
[225]) Mit Fr. Müller, Gespr. 6.
[226]) Brandt, a.a.O. S. 189 ff.

kam. Bei den Worten Helenas aber trat die Musik zurück. Der Einzug von Fausts Mannen erfolgte unter den Klängen einer kriegerischen Musik. Die Vereinigung Fausts und Helenas vollzog sich unter einem zarten Tremolo der Streicher, ein Chor unsichtbarer Stimmen ertönte, und Helena verschwand mit Harfenakkorden. In dem Augenblick, wo Mephisto hervortritt und sein Phorkyasgewand abwirft, fällt die Musik melodramatisch ein. Schließlich fährt Faust unter einer starken Musik in die Lüfte und ein rauschendes Finale beschließt das recht eigenartige Konglomerat Goethisch-Gutzkowscher Gedanken. Wie aus den Ausführungen schon ersichtlich ist, war größter Wert auf Effekt, zauberhafte Scenerie und Prunk der Garderobe gelegt, verstärkt durch die singspielmäßige Musik von Reißiger. Aber der Mangel war, daß die Umfänglichkeit der Chöre, der melodramatischen Behandlung und der instrumentalen Stücke die Bearbeitung zu lang werden ließen, so daß man bei den Aufführungen stets zum Streichen gezwungen war. Zugleich aber hatte die Bearbeitung den stark opernhaften Charakter dieser Scenen bewiesen.

Der an und für sich theaterschwache vierte Akt findet einige Belebung nur durch scenische Anordnung und Prachtentfaltung. Trommeln und kriegerische Musik ertönen, die feindlichen Heere und ihre Führer bieten Gelegenheit zu glänzenden Bildern. „Kriegstumult im Orchester, der zuletzt in militärisch heitere Weisen übergeht", bildet den Übergang zu den Huldigungsscenen, die leicht Anlaß zu opernhafter Ausstattung bieten können, wie auch Brandt[227]) an einer Aufführung in Dresden gezeigt hat, wo das Heer in „imposanter Aufstellung" und malerischen Gruppen dem Kaiser ein „Heil!" ausbrachten, und Musik vor und auf dem Theater in den Chor des ganzen Heeres einstimmte, der mit einem „Te deum" .. dem Kaiser seine Huldigung kundgab. Hier ging der vierte Akt zur Oper über und, wie Brandt meinte, mit Recht, weil man zur Entschuldigung des Regisseurs Marcks anführen könne, daß er dem Akt, der sowohl einer inneren, wie äußeren schlagkräftigen Handlung entbehre, auf diese Weise wenigstens einen Erfolg sichern wollte.

Der letzte Akt wiederum wird zu einem Höhepunkt musikalisch-opernhafter Bestrebungen. Die Scenen sind zum größten Teil lyrisch gehalten und fordern Musik. So finden wir in der Scene „Palast" den gewiß singend zu denkenden „Chorus", den Wechselgesang der „drei gewaltigen Gesellen"; in der nächsten das berühmte Lynceuslied „Zum Sehen geboren", das sehr glücklich von Loewe vertont wurde; die Scene „der vier grauen Weiber" fand wiederum in Robert Schumann ihren Meister, der alles (außer Vers 6831—42 und 6855—74) mit Musik verwob; auch die Scene „Großer Vorhof des Palastes" ist opernhaft gedacht, wobei Mephisto und die Lemuren ihre Lieder s i n g e n, Solo und Chor miteinander abwechseln, und die Scenerie zu herrlichen Bildern Anlaß gibt, wobei ballettartige, pantomimische Gebärden eine große Rolle spielen. Chöre der himmlischen Heerscharen und der Engel bilden den Übergang zu der einzigartigen Schlußscene. Schröer[228]) berichtet uns aus Wien, daß man hier versuchte, das Effektreiche auf ein Mindestmaß einzuschränken, und daß die

[227]) Brandt, a.a.O. S. 242/3.
[228]) a.a.O. S. 51.

Lieder der Lemuren und die Verse bei der Grablegung fehlten, was sehr bedauert wurde.

Chöre und Solostimmen, wunderbare, ans Übersinnliche streifende Bühnenbilder erheben die Schlußscene zu einem ergreifenden Hymnus. „Kaum kann eine zweite Oper" — so meinte Schröer[229]) — „sich eines solchen Textes rühmen. Es schimmert und glitzert das Ganze wie von überirdischem Glanz und die Gestalten leben". — Von den Aufführungen unter Marcks in Dresden erfahren wir, daß „es ein unerfreuliches Hin und Her" war, als die Engelchöre, die er mit Harfen und Palmen ausgestattet hatte, Fausts Unsterbliches entführten[230]). Chorgesang, Melodrama und Gesprächston „wechselten in wildem Durcheinander". Die Chöre der Engel wurden sämtlich gesungen. Zum Schluß der Scene stieg die Versenkung, auf der Faust lag, umgeben von Gruppen von Ballettdamen, langsam in die Höhe. Faust hatte sein Haupt im Schoß einer knienden Ballettdame gebettet[231]). Die Chöre der Engel und Büßerinnen, die sich aus 26 Personen zusammensetzten, waren knieend und singend um die Faust-Gruppe aufgestellt[232]). Auch im Schauspielhaus in Frankfurt am Main war dieses Schlußbild von seltsamem sinnlichem Reiz. Pyramidenartig waren alle Beteiligten aufgebaut, zu oberst stand die Mater gloriosa in einem herrlichen Lichtmeer. — Vertont ist die Scene u.a. von Lortzing (Chöre der himmlischen Heerscharen und chorus mysticus[233])), besonders glänzend aber von Schumann, wobei der Chor „Gerettet . ." wie ein Leitmotiv immer wieder aufklingt. Der Schlußchor wird von zwei Chören gesungen und ist groß und prächtig angelegt. — So ist dieser Hymnus, der nach französischem Brauche angelegt ist, und mit einem Licht- und Tonmeer endigt, wobei der Dichter alles Unaussprechliche der Musik überläßt, die das Ganze in die Sphäre des Übersinnlichen emporhebt, ohne Musik gar nicht zu denken. Noch einmal wollen wir uns dabei die Zusammenhänge mit Richard Wagner vor Augen führen, wie sie Millenkovich[234]) zusammengefaßt hat: „Goethes eigene Worte scheinen hier schon von musikalischen Gesetzen bestimmt zu sein, seine durchaus gegenständliche Sprache trägt zugleich eine melodiebildende Kraft in sich, der die ganz eigenthümliche rhythmische Anordnung des Scenischen entspricht, das sich mit dem Scenischen im „Parsifal" wundersam berührt. Stoff und Gehalt beider Werke haben einen gemeinsamen Untergrund, eine ähnliche Gedankenrichtung, verwandte Farben. Wagner, der Musiker, wird plastisch, Goethe, der Plastiker, wird musikalisch. — Die Musik zur „Gralsfeier", das wären die richtigen Klänge zum „Chorus mysticus". — Das aber kann nur der verstehen und empfinden, der diese beiden Gipfelpunkte im Schaffen zweier einmaliger, unsterblicher Heroen aus einem einzigartigen, inneren und einheitlichen Gefühl heraus zu verstehen ver-

---

[229]) Faust-Ausgabe, a.a.O. Bd. 2, S. CVII.
[230]) Brandt, S. 245.
[231]) Brandt, S. 246.
[232]) Brandt, a.a.O. S. 248.
[233]) Goethe-Jahrbuch, Bd. 23; S. 130 f.
[234]) Z.f.M., 1932, Nr. 3; S. 199 f.

mag. Schiller und Goethe „hatten die Musik eben im Bedürfniß, in der Ahnung" gehabt[235]).

Fassen wir zusammen. Der erste Teil der Arbeit hat Goethes äußeres Verhältnis zur Oper und ihren Untergattungen klarzulegen versucht. Goethe hat alles, was Oper hieß, geliebt und die Aufführungen gerne besucht. War es auch vor allem die Gattung der opera buffa, die ihn zeit seines Lebens fesselte, so stand er doch auch der aufkommenden großen Oper, vor allem in seiner Weimarer Zeit, nicht fern, im Gegenteil, er förderte sie und tat alles zu ihrer Verbreitung, wie wir an den Werken Mozarts und Glucks gesehen haben. — Daneben aber befaßte er sich theoretisch auch mit allen Fragen, die diese Gattungen angingen. Er las Geschichtswerke und musikalische Abhandlungen und tauschte mit seinen Musikfreunden die Musik betreffende Gedanken in reicher Fülle aus, die ihn wieder zu eigenem Schaffen anregten. Hat er auch das große Ziel der Schaffung einer Nationaloper aus verschiedenen Gründen nicht erreichen können, so hatte er es doch versucht, und viele dieser Gedanken hatten sich auch in seine dramatischen Werke eingeschlichen und fanden ihre Krönung im Faust. Damit hatte Goethe seine fast 50 Jahre währenden Bestrebungen opernhafter Darstellung zu einem gewaltigen Höhepunkt geführt, der ihn zugleich in engste Nähe zu Richard Wagner brachte.

So möchte ich meine Untersuchung mit den Worten Konrad Burdachs schließen: „Schiller und Goethe haben eine Ahnung gehabt, welche entscheidende Rolle der Musik, der Oper zufallen könne bei der Neugestaltung eines nationalen Wortdramas im Sinne des Weimarer Klassizismus"[236]).

---

[235]) R. Wagner, Brf. an Math. Wesendonck, Venedig, 2. 3. 59.
[236]) a.a.O. Bd. 2, S. 166 ff.

Literatur.

Außer den bereits im Text und in den Fußnoten angegebenen Werken möchte ich aus der großen Zahl der von mir benutzten Spezialliteratur noch folgende Bücher hervorheben:

1. Bock, Alfred: Dt. Dichter in ihrer Beziehung zur Musik. Gießen, 1900.
2. Brahm, Otto: Die Bühnenbearbeitung des Götz. Ffm. 1907.
3. Bressem, Margarethe: Der metrische Aufbau des Faust II und seine innere Notwendigkeit. Berlin 1931.
4. Burdach, Konrad: Die Schlußscene in Goethes Faust.
5. Burckhardt, C. A. H.: Goethe und der Komponist Ph. Chr. Kaiser. Lpzg.
6. Kretzschmar, H.: Geschichte der Oper. Lpzg. 1919. [1879.
7. Loeper, G. von: Des Epimenides Erwachen. Berlin 1871.
8. Saran, Franz: Goethes Mahomet und Prometheus. Halle 1914.
9. Schäfer, Albert: Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Werken Schillers und Goethes. Lpzg. 1886.
10. Schiedermayr, Ludwig: Die deutsche Oper., Lpzg. 1930.
11. Wagner, Richard: Ges. Schriften und Dichtungen, 3. und 9. Band., Lpzg.
12. Waltershausen, H. W. von: Die Zauberflöte. München 1920. [1897.
13. Zimmermann, Ernst: Goethes Egmont. Halle, 1909.

An Partituren benutzte ich:

1. „Ermin und Elmire", Ein Schauspiel mit Gesang, komp. von Anna Amalia, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, 1776, herausgegeben von M. Friedländer (Hirschbibliothek Ffm.).
2. „Claudine von Villa Bella", Oper in 3 Aufzügen von M. Garve, komp. von J. H. Franz (Klavierauszug aus Berlin).
3. dass., komp. von Franz Schubert (Serie XV, Dram. Musik, 7. Bd.), (Klavierauszug aus Darmstadt).
4. „Jery und Bätely", komp. von J. F. Reichardt (in Musik zu Goethes Werken, 3. Bd.), (Hochstift Ffm.).
5. dass., komp. von Ingeborg von Bronsart (Klavierauszug, Bibliothek für neuere Sprachen und Musik, Ffm.).
6. „Proserpina", komp. von Siegmund von Seckendorff (handschriftlich, aus Darmstadt).
7. „Die Fischerin", komp. von Corona Schröter (in Stimmenauszügen, Bibliothek für neuere Sprachen und Musik, Ffm.).
8. „Iphigenie", Monolog als eine Probe musikalischer Behandlung, komp. von J. F. Reichardt (Hochstift, Ffm.).
9. „Faust", komp. von Anton Radziwill (Karlsruhe).
10. dass., Scenen für Solostimmen, Chor und Orchester von Robert Schumann (Bibliothek für neuere Sprachen und Musik, Ffm.).

Lebenslauf.

Ich, Karl Blechschmidt, Sohn des Reichsbahn-Sekretärs Georg Blechschmidt, wurde am 23. Mai 1909 in Frankfurt am Main geboren. Ich bin evangelisch und besitze die preußische Staatsangehörigkeit. Nach Besuch der Oberrealschule in Hanau am Main, legte ich Ostern 1930 die Reifeprüfung ab. Ich studierte Deutsch, Englisch und Musikwissenschaft (als Nebenfach) in Frankfurt a. M. Ich hörte die Vorlesungen und arbeitete in den Seminaren der Professoren: Bauer, Bornemann, Burkhardt, von Düring, Fischer, Gerber, Gumbel, Heinemann, Horkheimer, Imelmann, Karsen, Koelbing, Maeder, Van de Meer, Naumann, von Petzold, Schoenberger, Schultz, Schwietering, Sommerfeld, Tillich, Weisweiler, Wertheimer und Wiesengrund. Zu besonderem Danke bin ich Herrn Prof. Schultz verpflichtet, unter dessen Leitung meine Doktorarbeit entstand. Desgleichen danke ich den Bibliothekaren der Hirsch-, Rothschild-, Stadtbibliothek und des Hochstifts in Frankfurt a. M. und der Stadtbibliothek in Hanau am Main, die mir in liebenswürdiger Weise bei der Beschaffung der Literatur behilflich waren.